

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**Las cubiertas de los libros de las editoriales
españolas 1923-1936. Modelo de renovación del
lenguaje plástico**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Alicia García Medina

DIRECTOR

Jaime Brihuega Sierra

Madrid, 2017



**LAS CUBIERTAS DE LOS LIBROS DE LAS EDITORIALES
ESPAÑOLAS 1923-1936. MODELO DE RENOVACIÓN DEL
LENGUAJE PLÁSTICO**

ALICIA GARCÍA MEDINA

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

**LAS CUBIERTAS DE LOS LIBROS DE LAS
EDITORIALES ESPAÑOLAS, 1923-1936. MODELO DE
RENOVACIÓN DEL LENGUAJE PLÁSTICO**

ALUMNA

ALICIA GARCÍA MEDINA

DIRECTOR

DR. JAIME BRIHUEGA SIERRA

A MI FAMILIA QUE ME INCULCÓ

EL AMOR POR LOS LIBROS

ÍNDICE

RESUMEN	11
ABSTRACT	13
INTRODUCCIÓN	17
OBJETIVO DEL TRABAJO	18
METODOLOGÍA	20
1. UN NUEVO SIGLO: UN RETO PARA LA RENOVACIÓN CULTURAL EN ESPAÑA AL INICIO DEL SIGLO XX.	24
1.1. Deseos de cambio en el ámbito educativo y cultural en España al comienzo del siglo XX	24
1.2. Panorama educativo y cultural en España en las primeras décadas del siglo XX	31
1.3. El libro motor del desarrollo educativo y cultural	35
1.4. Incremento de la producción bibliográfica en las primeras décadas del siglo XX	37
1.5. La figura del editor en la edición de libros del siglo XX y su compromiso con la sociedad	42
1.6. Edición de prensa, publicaciones periódicas colecciones y folletos fuertes competidores del libro	46
1.7. El panorama artístico español y su necesidad de cambio en las primeras décadas del siglo XX	55
1.8. Madrid y Barcelona: dos modelos de renovación artística	59
1.9. Propagación de las nuevas ideas artísticas a través de la letra impresa	64
2. EL ARTE DE LAS CUBIERTAS Y LAS CUBIERTAS DE ARTE	69
2.1. La publicidad y la imprenta. Relación indisoluble a través de los siglos	69
2.2. El cartel: un nuevo arte para una nueva sociedad	73
2.3. La cubierta del libro una modalidad del cartel	75
2.4. El texto y el dibujo en el cartel y en la cubierta de libros	75
2.5. Desarrollo y evolución de las cubiertas de libros	81
2.6. Los carteles publicitarios y las cubiertas de libros dos caminos convergentes	83

2.7. El arte en las cubiertas de libros	84
2.8. Las cubiertas de libros en España. Su desarrollo y evolución	91
2.9. Las publicaciones periódicas precursoras de las cubiertas de libros	95
2.10. La consolidación de las cubiertas de libros	102
3. MODERNIDAD VERSUS TRADICION. CAMBIOS ESTÉTICOS PARA UNA NUEVA SOCIEDAD	118
3.1. El despertar del letargo y las nuevas inquietudes del mundo circundante	118
3.2. La imprenta modernista. Nuevas ilustraciones para una nueva cultura	121
3.3. El Modernismo en España y su repercusión en las artes del libro. De la artesanía a la producción industrial	126
3.4. La renovación educativa y su aplicación en el campo de las artes y oficios artísticos	128
3.5. El libro modernista en España	131
3.6. El Modernismo en Cataluña: una nueva estética sin olvidar el pasado	132
3.7. Valencia: el costumbrismo y el deseo de dejarse ver y oír	144
3.8. Madrid y el final de siglo. La permanencia de la tradición en una ciudad apesadumbrada	146
3.9. La editorial Calleja todo por la lectura y la ilustración	152
3.10. Las partituras musicales. Las cubiertas de los impresos musicales y el Art Nouveau	154
4. LOS COMIENZOS DEL SIGLO XX Y EL INICIO DE LA RENOVACIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL	160
4.1. Las primeras décadas del siglo XX. La negación del pasado y la construcción de una nueva realidad	160
4.2. La extensión del arte a los hogares. Las artes aplicadas y su papel en la introducción de un nuevo gusto estético	164
4.3. Los editores y su aportación a la renovación estética. El mundo editorial en Madrid	167
4.4. El arte al servicio de la renovación editorial madrileña. Juan Gris	170
4.5. Gregorio Pueyo y sus sucesores. La pasión por la consolidación de las cubiertas ilustradas en las primeras décadas del siglo XX	180

4.6. La continuidad del apellido Pueyo junto a otras empresas editoriales	189
4.7. Gregorio Martínez Sierra. Una ventana abierta al arte internacional	192
4.8. Gregorio Martínez Sierra. El lento abandono del Modernismo por un arte de vanguardia	198
4.9. Otras editoriales madrileñas surgidas a la sombra de Renacimiento y Estrella	212
4.10. El auge de las nuevas editoriales, imprentas, librerías, sociedades anónimas y empresas familiares. Su contribución al incremento y evolución del libro	214
4.10.1. Caro Raggio y el modernismo como sinónimo de cambio.....	215
4.10.2. La editorial Mundo Latino. Del Modernismo al Ultraísmo a través del Clasicismo	216
4.10.3. Alberto Jiménez Fraud. El amor al libro, a su belleza y a su utilidad	218
4.10.4. Otras pequeñas editoriales y su destacado papel en el campo de la edición	223
4.11. El papel de las librerías-editoriales y su participación en la revitalización de la edición	224
4.12. Cataluña y el Noucentisme. El retorno al Clasicismo y a la búsqueda de la universalidad	226
5. LOS FELICES AÑOS VEINTE. DE LA ALEGRÍA POR LOS LOGROS SOCIALES CONSEGUIDOS A LA LUCHA CONTRA LA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA	235
5.1. Una España que despierta frente a otra que bosteza	235
5.2. La pluma es el arma de los hombres libres y si se acompaña del lápiz del dibujante su fuerza es aún mayor	244
5.3. La revolución de la imprenta. De los viejos tipos a los modelos de vanguardia	246
5.4. El artista y la sociedad. Compromiso social y/o compromiso artístico	251
5.5. Las nuevas editoriales y su deseo de renovación cultural y artística	258
6. DEL MODERNISMO A LA VANGUARDIA. EL LIBRO Y LOS NUEVOS LENGUAJES PLÁSTICOS.....	265
6.1. Modernidad de las artes, de las modas y de las costumbres	265
6.2. La expresión gráfica de la vida moderna en las cubiertas de los libros	267

6.3. La Eva moderna. La imagen de la nueva mujer del siglo XX como icono de modernidad	269
6.4. La transición de la tradición a la modernidad a través de la potenciación de los estereotipos	272
6.4.1. La maja goyesca fuente de inspiración para los artistas vanguardistas	272
6.4.2. De la mantilla al pelo corto <i>a lo garçon</i> . El triunfo de la vida cosmopolita frente a las costumbres tradicionales	286
6.5. La modernización del regionalismo. Del detalle realista en la indumentaria a la mancha de color	305
6.6. La representación femenina en las cubiertas como reclamo publicitario en el inquieto mundo editorial de las primeras décadas del siglo XX	310
6.7. La modernidad de la mujer al margen de los dictados de la moda pero representada según los diferentes lenguajes de vanguardia	320
6.8. La mujer desnuda. Del clasicismo a las vanguardias y junto a la divulgación del conocimiento médico	343
6.9. Oriente y occidente unidos por la moda femenina	362
6.10. Regreso al Clasicismo. El triunfo de la línea y la sobriedad sobre la mancha de color	367
6.11. El rostro de la mujer retratado en una imagen fija dibujada o fotografiada	371
6.12. Una nueva imagen de mujer comprometida para un mundo en revolución	381
7. LAS CUBIERTAS DE LIBROS COMPROMETIDAS CON SU MOMENTO HISTÓRICO	389
7.1. El desastre de la Gran Guerra, la Revolución Rusa y el compromiso social	389
7.2. La I Guerra Mundial en las cubiertas de los libros	390
7.3. La técnica al servicio de las armas. Los logros de la aviación y su trágica utilización en la I Guerra Mundial	400
7.4. El interés político y literario por la nueva Rusia Roja	407
7.5. La literatura rusa en España tras la Revolución de Octubre	408
7.5.1. La nueva historia de Rusia tras su revolución y el recién nacido interés por los desconocidos escritores rusos.....	408
7.5.2. La crónica rusa.....	425
7.6. El compromiso político más allá de los grandes sucesos históricos	441

7.7. América: tan lejana y desconocida pero también tan próxima	479
7.8. El compromiso político con España. Tiempo de análisis, de crítica pero también de esperanza	486
7.9. El retrato de los políticos españoles como ilustración y testimonio histórico a través de la fotografía	510
7.10. La reivindicación y lucha en otros campos para influir en la política	513
8. LOS DIBUJANTES DE FUERA DE NUESTRAS FRONTERAS. UNA NUEVA CULTURA GRÁFICA EN ESPAÑA	517
8.1. Mariano Rawicz. El arte de las cubiertas mira a Alemania	518
8.1.1. Los fotomontajes de Mariano Rawicz. La influencia alemana y rusa en las cubiertas de los libros españoles	518
8.1.2. Las cubiertas ilustradas de Mariano Rawicz. Equilibrio entre dibujo y tipografía.....	526
8.1.3. La tipografía Antigua Clásica. Una forma de esculpir de Mariano Rawicz en las cubiertas de los libros	532
8.1.4. El nuevo concepto de diseño aplicado a las cubiertas. El triunfo de la tipografía de palo seco en las cubiertas de Mariano Rawicz	534
8.1.5. La utilización de la letra cursiva junto al dibujo en las cubiertas realizadas por Mariano Rawicz en colaboración con su compatriota Mauricio Amster	539
8.1.6. La influencia de las editoriales alemanas en Mariano Rawicz	548
8.2. Mauricio Amster. La versatilidad y el trabajo frenético para ilustrar cubiertas	549
8.2.1. Las cubiertas en solitario de Mauricio Amster para la editorial Hoy	549
8.2.2. La editorial Dédalo y los trabajos en solitario como ilustrador de Mauricio Amster	553
8.2.3. Cubiertas anónimas de la editorial Dédalo pero atribuibles a Mauricio Amster	558
8.2.4. Las cubiertas de Mauricio Amster para otras editoriales de vanguardia	559
8.2.5. La editorial Oriente germen de las editoriales de vanguardia y las cubiertas de Amster.....	560
8.2.6. La editorial Ulises y Mauricio Amster. Un paso más para la internacionalización del arte de las cubiertas.....	566
8.2.7. La realidad reflejada en las cubiertas de Mauricio Amster gracias a la fotografía	567
8.2.8. Las cubiertas meramente tipográficas de la editorial Ulises de Mauricio Amster. Una aproximación a la nueva tipografía alemana	572

8.2.9. Las cubiertas ilustradas de la editorial Ulises. Una muestra de la actividad creadora de Mauricio Amster	575
8.2.10. Mauricio Amster y la editorial Cenit. El predominio de la tipografía frente a la ilustración	581
8.2.11. La ilustración para niños. La frialdad del norte de Europa frente a los cálidos colores de los países del sur	583
8.2.12. Las ilustraciones de Mauricio Amster para un público comprometido políticamente	585
8.2.13. La editorial Zeus y la obra de Mauricio Amster. El triunfo de lo simple	585
8.2.14. La demanda de cubiertas de Mauricio Amster se incrementa dentro el mundo editorial español	589
8.2.15. La editorial Fénix. El dibujo simplificado de Mauricio Amster al servicio de la literatura popular	595
8.3. El trabajo de otros artistas extranjeros en España. Creatividad propia e influencias artísticas en las cubiertas de libros españoles	622
8.3.1. John Heartfield y Laszlo Moholy-Nagy. Su firma en las cubiertas en las cubiertas de la editorial Cenit	624
9. LAS CUBIERTAS TIPOGRÁFICAS. UNA ODA A LA IMPRENTA	628
9.1. Conservadurismo y vanguardia a través de los moldes de imprenta	628
9.2. Pervivencia de la tradición tipográfica	629
9.3. El triunfo de la modernidad y la implantación de las nuevas escuelas tipográficas	633
9.4. La geometría tipográfica o el Art Decó en los tipos de imprenta	639
9.5. Los ismos artísticos: el Suprematismo, el Constructivismo y de Stijl sustentan la tipografía	652
9.6. Letras y viñetas. El equilibrio entre el dibujo y la tipografía	665
9.7. Formas geométricas tipográficas	681
10. LA VANGUARDIA EN LA VIDA COTIDIANA. CAMBIO, SORPRESA, FASCINACIÓN Y ASIMILACIÓN DE LO NUEVO	685
10.1. De la pantalla al libro. La imagen cinematográfica en las cubiertas de libros	685
10.2. La supervivencia del teatro	703
10.3. Ilustrar la poesía	708
10.4. El paisaje. Del ideal de la naturaleza a las urbes modernas	716
10.4.1. La visión de la naturaleza en las cubiertas de libros	717
10.4.2. Los nuevos paisajes urbanos	744

10.5. Los interiores de las viviendas. Nuevos espacios para la convivencia	764
10.6. La naturaleza muerta en las cubiertas	765
10.7. El paisaje en la ilustración de la música	768
10.8. La figura masculina y su retrato	769
10.9. La caricatura de la vida moderna y de sus protagonistas	799
10.10. De la ciencia a la ciencia ficción. La aproximación a las ciencias de la naturaleza y el disfrute de la ciencia ficción	806
10.11. La novela negra como espejo de la sociedad	811
10.12. La ilustración de la literatura infantil de los años veinte y treinta	818
CONCLUSIONES.....	822
BIBLIOGRAFÍA	828
ANEXO I. RELACIÓN DE DIBUJANTES CITADOS EN EL TRABAJO	865
ANEXO II. RELACIÓN DE CUBIERTAS E ILUSTRACIONES REPRODUCIDAS EN EL TRABAJO	949

RESUMEN

El libro ha sido y será un instrumento de transmisión de ideas, conocimientos y, cuando se trata de ficción o de poesía, se convierte en el medio que nos abre el camino para descubrir otros mundos, otras percepciones y otra forma de entender o de soñar la vida y también de apreciar el arte que se puede difundir a través de las ilustraciones contenidas en él especialmente las de las cubiertas de los libros que son objeto de la presente investigación.

Uno de los grandes cambios que sufre el libro es el de la incorporación de cubiertas ilustradas que comienzan a ser auténticos carteles publicitarios que se exhiben en los escaparates de las librerías, quioscos y otros diversos puntos de venta como si de una exposición urbana se tratara.

El arte de la ilustración, considerado un arte menor comienza a adquirir relevancia e importancia. Son muchos los artistas que dedican su arte a la ilustración de las cubiertas llegando a convertir estos dibujos en auténticas obras de arte y en exponentes de los nuevos lenguajes artísticos.

Las cubiertas que en un principio son anónimas pronto se firman por artistas que ponen su arte al servicio del libro lo ha permitido hacer una recopilación de nombres de artistas y que puede servir para posteriores estudios sobre el dibujo y los dibujantes de las primeras décadas del siglo XX.

Para la realización del trabajo se han recogido una serie de cubiertas de obras de diversos géneros: novelas, ensayos políticos y poesía publicadas por diferentes editoriales para ofrecer una muestra lo suficientemente amplia y dibujar las diferentes tendencias artísticas de esos años.

En un principio el trabajo se centró de forma exclusiva a Madrid aunque vimos en la necesidad de ampliar el estudio a otras editoriales que ejercían su actividad en diferentes lugares de la geografía nacional como Valencia y Barcelona en donde el arte editorial tenía gran pujanza desde los comienzos de la imprenta.

También se han incluido junto a las cubiertas de los libros las cubiertas de partituras musicales para lograr una visión global de la ilustración de las cubiertas en España durante las primeras décadas del siglo XX.

Las cubiertas analizadas se han agrupado en grandes bloques temáticos bien en relación con la fecha de publicación de la obra, por la temática de las mismas o bien por los artistas que las crearon lo que ha obligado a vertebrar en estudio en diez capítulos destinados los dos primeros a ubicarnos en una España que buscaba su prestigio a través de la cultura.

Los ocho restantes capítulos sirven para agrupar las cubiertas como son la imagen de la mujer tanto tradicional como la nueva Eva moderna, el compromiso

del arte con los sucesos políticos de esos años como el inicio de la I Guerra Mundial y la Revolución Rusa, el arte de los artistas extranjeros afincados en España, el desarrollo de la ciencia y de los avances técnicos.

Junto a estos apartados se ha incluido uno relativo a las cubiertas tipográficas y al empleo de la nueva tipografía asumiendo un destacado papel dentro de la composición artística.

Con respecto a los lenguajes y modelos más frecuentes en las cubiertas muchos de nuestros artistas se inspiraron tanto en la tradición artística española como en el resurgir del cubismo, futurismo, expresionismo en consonancia con las ilustraciones de libros que se hacían en Alemania, Francia, Italia lugares donde surgen movimientos de vanguardia incluyendo a esa Rusia surgida tras la Revolución de Octubre que rompe de forma radical con los viejos esquemas pero que poco a poco va sustituyendo por el denominado realismo soviético.

Para llevar a cabo el trabajo ha sido imprescindible la consulta de archivos y bibliotecas así como una bibliografía que incluye monografías, revistas y recursos electrónicos.

El trabajo se completa con el apéndice de los nombres de los artistas que se mencionan en la obra con una breve reseña biográfica cuando ha sido posible y con un índice de las cubiertas mencionadas en el trabajo así como con un índice de todas las ilustraciones de cubiertas incluidas en el estudio.

ABSTRACT

THE SPANISH BOOK COVERS AND ITS EDITORS: 1923-1936. A MODEL OF NEW ARTISTIC REPRESENTATIONS.

The book has been and continues to be a medium in which to transmit ideas and knowledge. And where fiction and poetry are concerned, is able to show us other worlds, other perspectives, and another way of thinking; or imagining life.

In this report we will see if the book, not only shares the thoughts of people, but also shares its arts form. A rich and varied art form on the covers of books, its purpose above all being: to be attractive to readers, and to help identify names of collections and editors.

A study of book covers, edited during the first decades of the 20th century is used alongside the new artistic language as much as the method of studying how it's been shared.

It was at the end of the 19th century and beginning of the 20th century when the book, which practically had remained unchanged for more than 500 years, underwent owing to the Industrial Revolution a radical change which was due to the new machinery, which helped to bring down production costs as well as the installation of new printing techniques to reproduce images in black and white and color.

These advances allowed the number of publications to increase, they become cheaper and more attractive to readers of all ages. This was thanks to the new use of lithographs, photographs and pictures, in black and white and in color.

The images included inside the book, not only embellish it, but also clarify the text, and make it easier and more fun to read, or as the case may be complain about its acquisition. One of the most significant changes, which has undergone are the illustrated covers, which were originally posters, exhibited outside bookshops, kiosks and other such diverse places. The covers which were usually made of strong cardboard were kept so they could be made into softer cardboard at a cheaper cost.

These book covers together with the advertising poster, made it possible they could be shown and admired on the street, acquired by a greater number of people, eager to promote their social advancement; and who equally owed their success to the Industrial Revolution. These phenomena produced a new upper middle class, composed of company directors and professionals. At the same time, workers moved to the cities to work in the factories which were built alongside slums on the outskirts of the city.

The desire to make education available to all social classes, and with the number of books being printed in the first decades of the 20th century, was

amongst other things a factor which contributed to the interest of many people from all walks of life in this art form.

Many of these book covers advertised low-cost books - they are in fact considered to be the forerunners of the "Pocket Book" These Works were aimed at a wide public, where the artist still adjusting to the advertising laws, which during those years, started to acquire great importance. The artist felt he had more freedom for his creations, and opted for more modern types of language in line with the advertising fashions of the time.

The art of illustration, together with book art was always considered to be a minor art-form, but in the last century, it began to acquire some relevance and importance. There were a lot of artists who dedicated their skill to illustration and book covers, being able to make their drawings authentic works of art; and were also able to show new examples of the artistic language.

If originally many of the book covers were anonymous, soon after the drawers and artists, some of them established with a reputation in the fields of painting and sculpture would sign these covers. With this work. Not only have we dealt with evaluating the illustrations, but rather we have managed to compile a list of names of artists many of whom are now forgotten, others simply unknown, this collection could open up a new study of Art Work and artists of the decades of the 20th century in this country. A time in which the picture really was alive. As with many other artistic representations, this was a splendid era, which was sadly cut short by the outbreak of the Spanish Civil War. Artists then had to confine their work to the subject of the war. Some in one band and others in the other band. The result was a great abundance of high-quality posters, which today are very valuable. Their work however, was of course radically different from their illustrated book covers.

To make this work possible, a compilation of various subjects has been assembled such as: novels, essays, politics and poetry amongst others. Also, other published works by other editorials are mentioned, to offer a good simple, and show how these covers not only protect the book, but simultaneously advertise other books, using the language of the times, including the artistic influence, which is also seen abroad.

In the beginning the study just focuses on 1923-1936. However, as the investigation develops, we need to examine other editorials, which deal with other places and dates because the editorial art enjoyed a great impetus from the beginnings of printing.

Also included with book covers, are covers of illustrated musicals. In certain occasions these same artists designed covers, they also designed wide ranging documents. Thus enriching the artistic scene in Spain, during those years.

The covers which have been analyzed are grouped together under different headings. Relating to the date of publication, the subject, or the names of the artists, especially those born outside our country. A study has been made about

the first artists who came to Spain, seeking their fame and fortune through the culture propagated by the intellectuals of the 1898 generation, which later became known as the Silver Age of Spanish Culture.

The study is comprised of ten chapters. The eight main chapters deal with classifying the covers. For instance: The image of the traditional woman, the image of the modern woman, Main political events of those years, like the First World War and the Russian Revolution, the art of the foreign residents in Spain, the development of science and the popularity of cinema as a medium.

Next to these items are included, the new system of typing on book covers, this revolutionized the world of book-making. It was no longer merely informative; it became fundamental to the artistic composition of books.

The systems which are printers use, come from modernizing and replacing obsolete machines, with the latest fashions. At one time machines had a modernistic design, excessively ornate. Later models were simple, geometrical, harmonious, attractive and very Avant garde, similar to "Italian Futurism" or the Bauhaus movement in Germany, which also advertised examples of posters, especially from France.

These styles appeared on pages of magazines, which encouraged printers to use the latest models, such as "The Futura type". Messages would at once be more legible, more attractive and more modern.

With this small typing revolution, Spain broke away from the old, poor quality and obsolete printing tradition.

Regarding the types of language and styles most frequently used on book covers, we know many of our artists were inspired, as much by the Spanish artistic tradition; as by geniuses like Francisco De Goya who re-interpreted and adapted to the new language and works, which showed a resurgence of cubism, futurism and expressionism, compatible with the book illustrations being made in Germany, France, Italy and places where the Avant garde had taken root. This included Russia: This new Russia rose up after the revolution in October, which initially revolutionized art, and broke with the radical tradition of the handmade sketches by Kazimir Malevic, Popova, Rodchenko and Lissitzky. However, little by little they were replaced by the so-called "Soviet Realism", with its corresponding exaltation of the figure of the "worker" as the new hero, whilst simultaneously abandoning the language of the Avant garde. Realism was also appreciated in some studies of book covers.

The foreign influence, is seen as much with Spanish artists who travelled abroad to complete their training, as it is with the arrival of foreign artists, who found refuge in Spain, basically because Spain was neutral from the outbreak of the First World War.

During the years of the conflict, a fruitful exchange of ideas achieved the creation of the most beautiful and modern book covers, and they continue to this

day to be among the best examples of book covers made outside our country. The high quality artistic style during those years began to supersede book covers made in neighboring countries. This allowed in equal measure, for the development of the picture, the illustration and the editorial labor. Also, finally, it promoted more interest in books and culture.

This tradition of beautifully illustrated covers was interrupted by the outbreak of the Spanish Civil War, and it was only in the 1970's, that it was taken up again with a new generation of artists who contributed to the beauty and originality of books.

To carry out this work it, and to obtain information about editorial work, the machinery employed and its subsequent modernization, it has been necessary to consult library archives.

The bibliography used, are collections from Spain's National Library. The Comín Colomer Collection and the Newspaper Publications are either from Madrid's Council Section, regional libraries, or from political organizations, which then had a major role to play in society. The Pablo Iglesias Foundation has an interesting collection of books, many of which relate to the most famous names of the socialist movement of those years, as does The Anselmo Lorenzo Foundation which is a definitive work on the anarchist subject.

The work is completed with an appendix of names of artists, who have been mentioned in this work, and where possible a brief biographical description, and also an index of the book covers included in the work.

INTRODUCCIÓN

Han pasado bastantes años desde el comienzo de la investigación surgida para dar a conocer y rescatar el trabajo de los dibujantes españoles en relación con la modernización del dibujo y la edición en España.

En esta ocasión, el tiempo transcurrido ha permitido que el estudio emprendido sea de utilidad en la actualidad en la que debido a la difusión del llamado libro electrónico el concepto de libro se modifique dado que los dispositivos actuales no incluyen las cubiertas minusvalorando la gran labor artística que nuestros dibujantes han desarrollado desde los comienzos del pasado siglo XX.

Desde los orígenes de la imprenta ésta ha sido considerada un arte. Los primeros libros imitaban la composición de los mejores libros manuscritos quizá debido al rechazo que la mecanización de la imprenta supuso. Muchos de los grandes eruditos criticaron el libro impreso y no lo consideraron digno de formar parte de su valiosa biblioteca compuesta por la mejor colección de libros manuscritos.

La gran eclosión y cambio que supuso el Renacimiento favoreció la aceptación del libro impreso que adquirió autonomía propia y se fue distanciando de los manuscritos medievales.

Los artistas pusieron su arte a disposición del conocimiento y lo ilustraron. Los libros de arte, de medicina, de botánica fueron ilustrados con bellos grabados que servían no solo para el conocimiento sino también para el deleite de la vista junto a la revalorización del libro como obra de arte.

Sin embargo, todo este trabajo artístico quedaba oculto entre las páginas del libro por lo que pocos eran los que podían disfrutar de dichas imágenes.

El desarrollo tecnológico acaecido en el siglo XIX provocó un cambio social y cultural del que la imprenta no quedó marginada.

Los avances técnicos permitieron una impresión de copias de libros más rápida así como la reproducción de imágenes también se vio favorecida por los mismos.

La imagen comenzó entonces a inundar las páginas de libros y revistas. Se podía presentar a los lectores gracias a la fotografía y al desarrollo del fotograbado.

El libro se hacía cada vez más y más accesible al abaratarse el coste de su producción produciendo de nuevo una reacción, similar a los acaecida a finales del

siglo XV ya mencionada, de rechazo por parte de eruditos y bibliófilos que de nuevo buscaban la singularidad y la belleza de la obra impresa frente a la impresión masiva de obras destinadas a un amplio grupo de población en una apuesta hacia la democratización de la cultura.

El siglo XX, rompedor e inconformista con muchos de los principios artísticos establecidos y transmitidos de generación en generación a través de siglos, proporcionó al libro una importancia que hasta entonces no había tenido por parte de los artistas.

El libro continuó siendo un medio de transmisión y difusión de ideas. Se ha repetido en numerosas ocasiones el uso que hicieron los movimientos de vanguardia del libro para difundir sus manifiestos en los que explicaban su disconformidad con el modo de hacer del arte y planteaban los principios que servían de guía para su movimiento.

Independientemente del libro como gran recurso de expansión de sus principios expuestos a través de la letra impresa, el libro comenzó a utilizarse como vehículo para mostrar y difundir masivamente sus principios artísticos, su nueva forma de concebir el arte a través tanto del dibujo gracias al desarrollo de la cromolitografía.

El libro fue considerado como medio y como fin artístico en sí mismo en una doble vertiente: como medio por el que a través de él se difunden sus principios pero también por el que muestran ejemplos de su arte a través de la ilustración, ilustración que se presenta tanto en el interior como en el exterior del libro a través de su cubierta, nuevo elemento que, tras quinientos años de imprenta, comienza a adornar el libro y a ser valorada tanto como obra de arte como elemento indispensable publicitario para atraer a los lectores.

OBJETIVO DEL TRABAJO

La cubierta de los libros, esas cubiertas modestas realizadas en cartón o en simple papel de mayor gramaje son el símbolo de la auténtica democratización del conocimiento articulada a través del libro. La introducción de esas cubiertas ilustradas revolucionan el libro en dos aspectos fundamentales: de una parte rompen con el concepto del libro como objeto de lujo ornamentado con bellas pero costosas encuadernaciones, símbolo de poder, y de posesión y de exclusividad al conocimiento. Las encuadernaciones son signos de poder debido al elevado coste de las mismas. Los libros encuadernados estaban al alcance de unos pocos que además incluso encargaban lujosas encuadernaciones grabando en las tapas de piel y tafilete el escudo de su apellido o cualquier otro símbolo que identificara a la obra como perteneciente a una colección específica propiedad bien de una institución o de un individuo.

Esas modestas cubiertas, llenas de color y de conocimiento y hacer artístico, muchas veces arrancadas e infravaloradas por los aquellos que se consideraban eruditos a la vieja usanza, son el objeto de estudio del presente trabajo que se limita a las primeras décadas del siglo XX, años conflictivos en la que en España había mucho por hacer y por renovar. Años en los que el resto de los países también sufrieron grandes cambios y se vivieron grandes tragedias humanas como la de la Gran Guerra, la Revolución de Octubre y el ascenso de los regímenes fascistas en Italia y nazismo en Alemania, cambios que quedan reflejados en la producción literaria de esos años y que nos muestran los muy diferentes puntos de vista existentes ante estos hechos.

El desarrollo tecnológico, la creación artística y musical, los nuevos instrumentos para la comunicación y el ocio como la radio y el cine son temas presentes en muchas de las obras publicadas en esos años y que debían de buscar a unos lectores y destacar frente obras semejantes.

Cubiertas que, por tanto, nos sitúan en la antesala de la lectura de la obra, nos incitan a su lectura, o por el contrario nos evitan la misma.

Nos hablan del trabajo de los ilustradores que pusieron todo su arte y conocimiento artístico al servicio de unos ideales que, en muchas ocasiones, coincidían con los del propio artista que reflejaba en su obra en una perfecta simbiosis entre contenido interno y aspecto externo del libro.

Hasta la fecha no existe un estudio que aborde el tema de los ilustradores de las cubiertas. Hay publicaciones parciales que recopilan y describen, a nivel de descripción bibliográfica, algunas cubiertas que el autor de la obra considera más o menos atractivas pero no un trabajo que presente un corpus y que analice y agrupe los trabajos de los diferentes ilustradores que trabajaron durante esos años en nuestro país. También hay catálogos de exposiciones de dibujantes singulares cuya memoria se trató de recuperar a partir de los años 80 en nuestro país.

El estudio de esas cubiertas, lo que representan dentro del panorama artístico español de esos años y su posterior evolución será objeto del trabajo así como el análisis de las técnicas utilizadas, los lenguajes empleados junto a la identificación de los ilustradores a través del estudio de sus biografías y trabajos artísticos.

Se pretende, con el presente estudio rescatar del olvido la ingente labor de muchos dibujantes, cuyas vidas tanto artísticas como personales se vieron truncadas por la Guerra Civil. Conocer si las cubiertas de los libros fueron un instrumento eficaz e importante para hacer llegar los nuevos modelos artísticos que, con dificultad, se iban introduciendo en España en esos años.

Con ello también se pretende poder abrir nuevos caminos de investigación tanto en la historia de la ilustración de libros y documentos musicales en nuestro

país, estudios hasta ahora no tratados en la historiografía ni tampoco en la iconografía y que constituyen un campo variado, rico e interesante para investigadores por la transversalidad que los dibujos de las cubiertas ofrecen en relación a otras disciplinas como la iconografía, la propia historia del arte o la historia del libro.

Todo este esfuerzo, sin embargo, no hubiera sido posible sin los editores que apostaran de forma decidida por dicha renovación e incluso ellos mismos se sumaron a la modernización en una acción global a través de los vínculos entre escritores, artistas y editores.

METODOLOGÍA

El trabajo se limita, dentro de un espacio temporal, a las primeras décadas del siglo XX hasta la Guerra Civil Española. Ello es debido a que durante los primeros años del nuevo siglo, la gran mayoría de los artistas recogidos en el trabajo trabajaron con un objetivo común de introducir nuevos lenguajes en nuestro país en consonancia con el trabajo que otros artistas realizaban fuera de nuestras fronteras. Sin embargo, el estallido de la Guerra Civil produjo un cambio cualitativo, cuantitativo y social en la vida artística española. Muchos artistas pusieron su arte al servicio de la propaganda política de guerra en la que, en muchas ocasiones, se dejaban atrás muchos de los principios artísticos que habían guiado su trayectoria anterior para poder expresar de forma clara y contundente una serie de mensajes que fueran fácilmente comprensibles y no dieran lugar a ningún tipo de equívoco. Se informaba y se publicitaba las vicisitudes, las necesidades y penurias que la contienda imponía a través del dibujo.

No obstante esta limitación temporal ha sido necesario buscar los antecedentes de la modernización de la edición en España y de otros movimientos artísticos de finales del siglo XIX que comenzaron a abrir el camino a futuros movimientos vanguardistas.

En el campo de las relaciones personales entre los artistas durante el periodo de la Guerra Civil se produjo una fractura puesto que muchos de los que en años anteriores habían sido compañeros, amigos y habían compartido y debatido en las diferentes tertulias literarias y artísticas se posicionaron en bandos contrarios por lo que el trabajo colectivo, el sentimiento de pertenencia a un grupo artístico que defendía y apostaba por los nuevos lenguajes quedaron rotos estableciéndose una gran brecha que ni siquiera el final de la contienda pudo cerrar.

En la realización del estudio se ha tratado, en primer lugar, en contextualizar, durante el período elegido así como en años anteriores el desarrollo de la edición resumiendo el panorama social de España en esos años a través de los datos estadísticos relativos a los índices de analfabetismo, de actividades profesionales y los referentes a la edición de libros y folletos durante

esos años para tratar de saber el porqué y el cómo de la publicación de unas determinadas obras para poder contar con un amplio panorama cultural y social.

Posteriormente, se ha hecho una recopilación de las obras que presentaban destacadas cubiertas.

Dicha elección no ha sido fácil y en ella se han seguido diversos criterios con la finalidad de ofrecer un panorama variado que fuera muestra de la rica diversidad de la producción bibliográfica de esos años en un país que luchaba contra el analfabetismo y por la modernización de la sociedad española de esos años.

Los criterios de selección han sido por tanto diversos y la elección se ha hecho de forma paralela a través del estudio de los dibujantes y, en otras ocasiones a través del análisis de las editoriales, imprescindibles a la hora de aceptar o rechazar una determinada tipología de cubiertas.

En lo referente a la ilustradores la investigación se ha centrado en la búsqueda del mayor número de cubiertas firmadas por los dibujantes más destacados dentro del ámbito de la ilustración y del dibujo de esos años con el fin de poder estudiar si ha existido una evolución dentro de su obra, si el paso de más de una década desde algunos de sus trabajos supuso una evolución o, por el contrario, quedaron anclados a estereotipos preconcebidos.

En otras muchas cubiertas, a pesar de estar firmadas, no se han podido obtener datos biográficos sobre dichos artistas si bien consideramos, que el mero hecho de relacionarlos al final de la obra es un gran paso porque puede motivar a nuevos estudios para trazar y descubrir la existencia de muchos dibujantes que desaparecieron del panorama artístico español y de los que solamente nos quedan esas obras impresas en las cubiertas de los libros.

En algunas ocasiones ha sido necesario para poder explicar la existencia y el porqué de determinadas cubiertas esbozar brevemente la historia de algunas editoriales dado su peso dentro del mundo editorial de esos años.

En el trabajo se ha tratado de reflejar la gran labor editorial llevada a cabo desde diferentes capitales del territorio español dado que, de lo contrario, el estudio quedaría completamente sesgado dado que muchos artistas en un primer momento ejercieron su trabajo tanto en sus ciudades de origen para, posteriormente, trasladarse a Madrid, o bien, por el contrario, se formaron en Madrid o en otros países extranjeros y, posteriormente, realizaron su trabajo en sus lugares de nacimiento para expandir sus conocimientos y aplicarlos en la renovación de formas del arte español.

Una vez recopilado el material, compuesto aproximadamente de unas mil cubiertas, su estudio se ha hecho distribuyendo las mismas en grandes grupos

temáticos, según su representación si bien este esquema a veces ha sido necesario modificarlo debido a que, por cuestiones de coherencia y de mayor claridad, especialmente en los dos primeros capítulos, ha sido necesario agruparlos de forma cronológica aunque para comprender mejor la evolución y tratamiento de determinados temas se ha optado por la organización en grandes bloques temáticos.

Igualmente se ha necesitado consultar una serie de archivos históricos para conocer tanto datos relativos al comercio y desarrollo de la actividad editorial como para rastrear datos biográficos sobre determinados artistas cuya trayectoria se desconoce o se pierde tras la Guerra Civil.

El trabajo se distribuye en diez capítulos en los que se analizan desde la evolución y transformación de las encuadernaciones industriales ilustradas, pasando por la influencia de los carteles franceses y austriacos del Modernismo europeo, hasta las cubiertas en las que se muestran las expresiones artísticas más atrevidas y modernas en una línea similar a los trabajos de los grandes ilustradores europeos que en esos años trabajaban para editoriales míticas como las alemanes Insel de Leipzig o Malik de Berlín.

En la investigación se incluyen junto a las cubiertas de libros, algunas cubiertas de partituras musicales dado que algunos ilustradores también ilustraban este tipo de obras debido a que en esos años cualquier creación artística establecía vínculos con otras manifestaciones ya que los creadores, bien fueran literatos, pintores, músicos, dibujantes, no solamente establecían fuertes vínculos de amistad entre ellos sino que, en algunas ocasiones ellos mismos intervenían en otros ámbitos de la creación artística por lo que podemos encontrar músicos que ilustraban sus propias partituras, literatos que ilustraban sus cubiertas de libros o amigos que eran requeridos por el autor expresamente para que ilustraran sus obras dado que la creación artística era considerada de forma total en cualquiera de sus manifestaciones en un nuevo renacer a imitación del renacimiento del siglo XVI.

Por último, el trabajo se completa con una variada bibliografía de libros, artículos de revista y de recursos en línea en la que se recogen obras sobre los diferentes temas tratados a lo largo de la investigación, desde la historia del libro, los movimientos vanguardistas, la vida artística de los ilustradores a través de los catálogos de exposiciones colectivas e individuales así como las críticas recogidas en prensa especializada.

También se incluye un apéndice de los ilustradores citados a lo largo de la investigación así como un índice de todas las obras de las que se ha estudiado su composición y su importancia plástica.

BIBLIOTECAS Y ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Histórico de la Villa de Madrid.

Archivo General de la Administración.

Archivo de la Propiedad Industrial. Madrid.

Archivo de Protocolos. Madrid.

Archivo y Biblioteca del Centro de la Guerra Civil. Salamanca.

Biblioteca Nacional de España.

Biblioteca del Instituto del Patrimonio Cultural Español.

Biblioteca Regional de Madrid, Joaquín Leguina.

Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia, Facultad de Ciencias de la Información, Facultad de Bellas Artes y Facultad de Filología.

Biblioteca del Círculo de Bellas Artes.

Biblioteca del Ateneo de Madrid.

Hemeroteca Municipal de Madrid.

Biblioteca Fundación Anselmo Lorenzo. Madrid.

Biblioteca y Archivo de la Fundación Pablo Iglesias. Alcalá de Henares. Madrid.

Oficina Española de Patentes y Marcas.

Oficina municipal del censo.

Registro mercantil.

Registro de la propiedad industrial.

1. UN NUEVO SIGLO: UN RETO PARA LA RENOVACIÓN CULTURAL EN ESPAÑA AL INICIO DEL SIGLO XX.

1.1. Deseos de cambio en el ámbito educativo y cultural en España al comienzo del siglo XX

El cambio de siglo en España supone la continuidad de los mismos problemas y males endémicos que se daban en la sociedad española decimonónica: el inexistente desarrollo económico y social de la sociedad rural y la pobreza unida al analfabetismo de la mayor parte de los españoles. El inicio del siglo fortalece el ideal que se había esbozado en los últimos años del siglo XIX consistente en la necesidad de renovar y de modificar las viejas estructuras políticas, sociales y económicas que habían demostrado su total ineficacia para solucionar los problemas que sumían a España en un retraso considerable con respecto al resto de los países europeos. En esos años, una vez asentada la Restauración, desde diferentes ámbitos políticos y culturales y, especialmente, desde los partidos liberales, se busca *regenerar* España, una España que se consideraba decadente, anquilosada, empobrecida y que había perdido ya toda influencia y prestigio en el ámbito internacional al haber sido vencida en Cuba y Filipinas y Puerto Rico. Mayoritariamente fueron los intelectuales del momento los que alentaron este cambio y ejercieron una dura crítica hacia esa sociedad inerte ante los problemas de la nación.

De entre los políticos que propugnaron esta *regeneración* destaca la figura de Joaquín Costa¹, que en su ideario planteó una *revolución desde arriba*, impulsada por la propia clase política al margen de las clases populares. Una clase política que también debía renovarse y en la que según Costa tenía el deber de modernizar el país. Para ello era necesario potenciar todos los recursos económicos y sociales desarrollando y modernizando la agricultura, fuente de riqueza nacional, consolidando e incrementando la incipiente industria y los avances tecnológicos, fomentando las vías de comunicación para favorecer la interconexión de los pueblos, el intercambio de mercancías y la comunicación entre poblaciones y personas rompiendo el aislamiento humano y geográfico. Este desarrollo económico debería de ir, necesariamente, unido a un desarrollo social. Para lograr este ambicioso programa de renovación y cambio era imperioso instruir a toda la población que, en aquellos años, más de la mitad de la misma era analfabeta. Costa, resumía esta ingente labor en una frase *escuela y despensa*, es decir: desarrollo material y desarrollo educativo y cultural, binomio indisoluble para lograr el enriquecimiento y el progreso de España.

Costa era plenamente consciente de que se debía de atajar el problema de la educación de forma global, en todas sus etapas, desde la primaria a la enseñanza superior. En primer lugar, para erradicar el analfabetismo había que modificar los planes de estudio y hacer que la enseñanza primaria llegara a toda la población y, posteriormente, renovar también la enseñanza secundaria así como los estudios

¹ Joaquín Costa (1846-1911) Político considerado por Dionisio Pérez en su obra *El enigma de Joaquín Costa*, Madrid, CIAP, 1932 una figura contradictoria que a veces puede parecer un auténtico revolucionario y otras un oligarca.

universitarios. Propugnaba también la formación fuera de nuestras fronteras de los mejores estudiantes en las más importantes universidades europeas lo que permitiría además la integración de España en la Europa del siglo XX y, consecuentemente, la europeización de España. Todo ello llevaría aparejado la modernización y el final de las viejas estructuras que suponían una rémora para el desarrollo del país. Uno de los mayores esfuerzos en el ámbito de la renovación educativa fue el realizado por la Institución Libre de Enseñanza² cuyos principios educativos supusieron un auténtico revulsivo para las anquilosadas instituciones escolares de la España de esos años. De hecho, la Institución Libre de Enseñanza, fundada por Francisco Giner de los Ríos junto con otros catedráticos como Gumersindo de Azcárate y Nicolás Salmerón en 1876, un año después de ser todos ellos expulsados de sus cátedras universitarias por un decreto del ministro de Fomento Manuel de Orovio a instancias de la represión del gobierno liderado por Cánovas del Castillo una vez reinstaurada la monarquía de Alfonso XII.

Giner de los Ríos, que llegó a ser encarcelado, durante su estancia en prisión, concibió la fundación de la Institución. A él se unieron sus antiguos compañeros represaliados para poder continuar con su labor pedagógica en una institución de carácter privado, criticada desde algunas esferas por ser un centro elitista que formaba a las futuras clases dirigentes. El objetivo de la Institución era el que su alumnado contribuyera con su formación al cambio de los esquemas educativos nacionales. Era evidente que desde dentro del sistema educativo español no podía llevarse a cabo una transformación en profundidad de las viejas estructuras para establecer una nueva enseñanza, moderna, europea, que respondiera a las necesidades reales del país. La Institución fue un instrumento de gran utilidad para propiciar ese cambio.

Uno de los principios de la Institución era el de establecer una enseñanza independiente de cualquier credo político o religioso y con total independencia del Estado. Con ello se quebraba la tradicional hegemonía de la Iglesia Católica española en el ámbito de la enseñanza privada. Los principios educativos de la Institución se sustentaban sobre una base integradora donde la educación primara sobre la enseñanza. Para ello se establecía la coeducación, incorporando en igualdad de condiciones a ambos sexos. La Institución Libre de Enseñanza abrió las ventanas en el plano educativo a las nuevas tendencias europeas si bien, en un principio, se centró en la enseñanza universitaria, pronto incorporó a su renovación educativa tanto la enseñanza primaria como la secundaria. En un ambiente distendido, en la Institución se buscaba el borrar definitivamente de la enseñanza el dicho popular “la letra con sangre entra”. Para ello se implicaba al alumnado en una educación activa. El estudiante, en lugar de memorizar unos aburridos e incluso, a veces, incomprensibles libros de texto, tenía que tomar sus anotaciones según escuchaba al profesor, participar en las clases y aunar la teoría

² Jackson, Gabriel. *Costa, Azaña y el Frente Popular*. Madrid, Turner, 1976, p. 15.

junto a la práctica. En sus aulas también se incorporaron, el ejercicio físico, las manualidades incluyendo la jardinería y, de forma especial, las artes en el sentido amplio, desde las industriales a la música, la pintura y el dibujo. También el folclore popular y las tradiciones de nuestro país eran muy apreciados como señas de identidad de nuestra cultura. Para ello la Institución contó con la colaboración de Antonio Machado Álvarez, padre de Antonio y Manuel Machado que, desde la cátedra del folclore, alentaba el conocimiento de la música popular, en especial la andaluza. En materia artística se contó con el asesoramiento de Juan Riaño, estudioso del arte español y en especial de las artes industriales³ y cofundador del Museo de Reproducciones Artísticas para favorecer el estudio del arte a través de los modelos de escayola⁴. El principal objetivo en materia educativa era la formación total del individuo de tal forma que éste tuviera siempre una actitud crítica, respetuosa con el pasado e indagadora y curiosa para enfrentar el futuro junto a una escala de valores que fueran guía a lo largo de su vida. Entre los grandes logros en el ámbito educativo de la Institución se cuenta con la creación de centros estatales como el Museo Pedagógico, para la formación del profesorado, presidido por Bartolomé Cossío, alumno del centro, que promovió la idea de hacer llegar la cultura a cualquier población española. Finalmente su objetivo se llevó a cabo durante el gobierno de la II República creando las llamadas Misiones Pedagógicas que posibilitaron que el teatro, el libro, el cine, en definitiva, todas las manifestaciones culturales llegaran a muchos lugares que hasta entonces estaban al margen de las actividades culturales.

Otras instituciones destacadas fueron la Junta para la Ampliación de Estudios y la Residencia de Estudiantes. Esta última contó con la presencia destacada de Salvador Dalí, Luis Buñuel, Federico García Lorca y tantos otros llegando a ser la Residencia el lugar de encuentro de las figuras más destacadas en todos los campos del conocimiento durante los años veinte y treinta, siendo centro catalizador de las nuevas tendencias que se desarrollaban en los diferentes países.

Esta necesidad de educación, tan vital para sacar a España de una situación calificada frecuentemente como de agónica, necesitaba la participación no sólo de un grupo selecto de intelectuales sino la concurrencia de otros agentes sociales como los nuevos partidos políticos obreros y los políticos. Joaquín Costa⁵, anteriormente mencionado, estuvo estrechamente ligado desde el comienzo a la Institución Libre de Enseñanza de la que no llegó a ser profesor pero sí tuvo una profunda amistad con Giner de los Ríos y desde sus diferentes cargos en el gobierno de la nación la protegió.

³ Riaño, Juan Facundo. *The Industrial Arts in Spain*. London, South Kensington Museum of Art Handbooks, 1879.

⁴ Garrido González, José Ángel y Pinto Martín, Amparo. *La educación estética en la Institución Libre de Enseñanza*. En: *Revista Interuniversitaria de formación del profesorado*. nº 27, septiembre/diciembre 1996, pp. 151-166.

⁵ Cheyne, George. *Costa, el gran desconocido*. Barcelona, Ariel, 1971.

Un gran hito en el campo de la educación nada más comenzar el siglo XX es la creación en marzo de 1900 del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes siendo presidente de Gobierno el conservador Francisco Silvela. Con esta denominación se materializa el deseo desde la esfera política de renovar la educación ya que por primera vez se unen las disciplinas académicas tradicionales con la formación en el campo de las bellas artes. Esta educación, que debía de alcanzar a todo el pueblo, era indispensable para comenzar la ingente labor pendiente en el campo educativo de hacer posible el descenso de los niveles de analfabetismo y comenzar a sensibilizar en el conocimiento y en el respeto del rico patrimonio cultural y artístico español, patrimonio que durante el anterior siglo XIX había sido objeto de numerosos expolios y destrucciones debidos tanto a las guerras que asolaron nuestro territorio como al desconocimiento de muchos de sus gestores y propietarios que, en no pocas ocasiones, malvendieron y dilapidaron un patrimonio que formaba parte de la riqueza artística y cultural de toda una nación. La creación del Ministerio supone, por tanto, un gran paso para dar respuesta a los deseos de la sociedad impulsados por la mayoría de los estamentos sociales como por los movimientos obreros que desde finales del siglo XIX propugnaban y exigían nuevos planteamientos con respecto a la formación de los trabajadores.

Entre las iniciativas políticas, una vez establecido el nuevo ministerio, se encuentran las diversas reformas y disposiciones referentes a la enseñanza entre las que destacamos la Ley de la Reforma de la Segunda Enseñanza de 19 de julio de 1900 modificada posteriormente en 1901 por el ministro Álvaro de Figueroa y Torres, Conde de Romanones, perteneciente al gabinete del primer ministro Sagasta. La ley sufre diferentes otras modificaciones entre ellas la de 1903. Otra reforma de este ministro, vinculado al ideario de la Institución, es la referida al sueldo de los maestros con la finalidad de asegurarles el pago regular de su salario. Con anterioridad a la Ley, el sueldo de los maestros dependía de las posibilidades de los ayuntamientos. Finalmente es Romanones el ministro que logra que el Estado asuma el sueldo de estos profesionales para garantizar una enseñanza pública. Aunque los sueldos no fueran suficientes sí suponían un importante avance en materia educativa. Se amplía la edad escolar obligatoria hasta los 12 años. Finalmente y, trascendiendo el campo meramente educativo, el conde de Romanones se preocupa por el acceso a la cultura y para ello establece la gratuidad para visitar los museos. Con respecto a la gestión de las bibliotecas, archivos y museos, modifica los reglamentos de éstos y también el de gestores de este patrimonio cultural. En esos primeros años se intenta, igualmente, crear durante la enseñanza media, los denominados institutos generales y técnicos donde se

impartiera junto a la enseñanza media otros estudios elementales de magisterio, agricultura, industria, comercio⁶.

La Institución Libre de Enseñanza, contagiada por la corriente innovadora en el campo de la educación, revisa en esos primeros años del siglo sus principios organizativos y modifica su reglamento con respecto a la educación primaria y secundaria. Para ello funda el Instituto Escuela en el que se integraron ambos grados educativos en un proceso de formación global desde los primeros años hasta la finalización de la enseñanza secundaria.

Durante la dictadura del general Primo de Rivera la corriente innovadora se ralentiza y se produce un paréntesis que finaliza con la II República. Durante el gobierno de Manuel Azaña se establecieron otras nuevas reformas educativas dado que la política educativa nuevamente se convirtió en una cuestión prioritaria. Para el propio Manuel Azaña la escuela y la democracia eran conceptos indisolubles y en sus memorias se recoge una de sus frases en la que expresa esta idea «Si a quien se le da el voto no se le da la escuela, padece una estafa»⁷

Junto a los poderes públicos de los partidos tradicionales conservadores y liberales, otras organizaciones se preocuparon por la educación y el desarrollo cultural. Es necesario destacar el papel de los nuevos partidos obreros, especialmente el partido socialista y el anarquista, que hacen de la educación la base esencial de sus programas. Para ello establecieron una serie de propuestas con el objetivo de lograr el desarrollo de la clase obrera. Estas propuestas contemplaban la situación de los trabajadores de las fábricas que emigraban a las ciudades como consecuencia del desarrollo industrial urbano y la de los trabajadores del campo, que permanecían ligados a la tierra que, igualmente, debían acceder a la educación en beneficio de su desarrollo humano y profesional.

Para dar respuesta a esta justa demanda desde el gobierno se firma el Real decreto de 25 de mayo de 1900⁸ en el que se establece que [...] «los mismos patronos o entidades sociales costearán una escuela elemental, desempeñada por persona competente y con el material indispensable en cada establecimiento industrial para que pueda darse instrucción a dichos jóvenes obreros [...]»⁹.

⁶ Existe una abundante bibliografía referente a la historia de la educación en España de la que citamos la obra de Capitán Díaz, Alfonso. *Historia de la educación en España*. Madrid, Dickinson, 1994, 2 v. que ofrece una visión general sobre este tema.

⁷ Azaña, Manuel. *Memorias política y de guerra*. Madrid, Afrodísio Aguado, v, IV, p. 555.

⁸ Artículos. I, II, y III del Real Decreto 25 de mayo de 1900 en el que se obliga a los patronos a ceder una hora de la jornada laboral para la formación de los obreros menores de 18 años, así como la creación de escuelas cerca del centro productor donde personal adecuado impartirá a los obreros nociones de gramática, operaciones aritméticas y nociones y doctrina cristiana.

⁹ Cita tomada de: Labrador, Carmen. *El partido conservador y la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. En: *Cien años de educación en España. En torno a la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.

El papel de los nuevos partidos políticos fue por tanto doble, por un lado fustigaban continua y repetidamente al Gobierno para que extendiera y materializara esta educación, ejercieron una crítica continua a la labor lenta e insuficiente que se desarrollaba desde los poderes públicos y, por otra, ellos mismos desarrollaron sus propias iniciativas y pusieron en marcha nuevos recursos para proporcionar a los obreros una formación necesaria para adaptarse a la nueva sociedad industrial y cumplir con uno de los principios revolucionarios dentro de su ideario político; apostar por la educación como un principio auténticamente revolucionario. Para ello el Partido Socialista Obrero Español construye centros sociales y escuelas donde se pudieran formar hombres libres, justos y buenos. Desde las páginas de su periódico *El Socialista* con frecuencia aparecieron artículos dedicados a la enseñanza, a la crítica de libros cuya lectura se consideraba que era imprescindible. En un país con elevados índices de analfabetismo la iniciación a la lectura era de suma importancia y por tanto no es de extrañar que se potenciara la lectura en grupo, en la que una persona leía el texto seleccionado, el resto escuchaba y, finalmente, se abría un debate sobre lo leído.

Esta práctica era muy utilizada porque hacía partícipe de los grupos de lectura a personas analfabetas que no podían acceder de otra forma al conocimiento de las obras leídas.

No es por consiguiente casual que el primer logotipo del Partido Socialista Obrero Español fundado por el impresor Pablo Iglesias en 1879, intentara aglutinar de forma gráfica los principios fundamentales de los socialistas en esos años, trabajo y educación. En este logotipo se expresa de manera inequívoca una síntesis de estas ideas. En él se distingue un yunque, símbolo del trabajo, en el que se asienta un libro abierto junto a un tintero con dos plumas de escribir, es decir, junto al trabajo del obrero se da importancia al trabajo intelectual, al conocimiento, al pensamiento y a la libre expresión a través de la escritura.



El Partido Socialista Obrero Español fundamentaba el progreso tanto social como cultural de la clase obrera en su formación. Para ello, no sólo adoptó una actitud crítica frente al sistema educativo y los recursos que se empleaban tanto materiales como humanos, como se ha apuntado anteriormente, sino que desde el propio partido se tomó la iniciativa y se crearon escuelas vinculadas a las denominadas Casas del Pueblo. Estas escuelas recibieron el nombre de *escuela nueva* y su mayor impulsor fue Manuel Núñez de Arenas¹⁰. Para su funcionamiento y objetivos esta *escuela nueva* se inspiraba en los postulados de la Institución Libre de Enseñanza y en los principios de la nueva pedagogía. En las aulas debían convivir las disciplinas tradicionales, matemáticas,

¹⁰ Manuel Núñez de Arenas pertenecía al Partido Socialista Obrero Español desde 1908 y crea la primera de estas escuelas en 1911.

geometría, literatura y ciencias junto a los nuevos conocimientos prácticos, mecánica, e incluso los derechos del retiro obrero. Se incluían también conocimientos artísticos como historia del arte que se ilustraba y se completaba siempre con visitas a los museos en un intento de acercar el arte a las clases trabajadoras. Junto a esta nueva escuela que el Gobierno debía implantar, hemos mencionado la existencia de las *Casas del Pueblo*. Éstas eran centros de formación socialista para poder llevar a cabo el cambio revolucionario pues, como ya se ha mencionado, el caciquismo y la explotación se perpetuaban debido a la ignorancia de la clase trabajadora. Las casas del pueblo fueron también importantes centros de reunión donde se debatían ideas y se escuchaban a oradores y conferenciantes nacionales e internacionales para abrir el horizonte del conocimiento a la clase trabajadora y popular. En algunas ocasiones, estos centros servían de sede para celebrar actos no vinculados al ideario socialista. Se celebraban actos y manifestaciones culturales de muy diversa índole como conciertos o escenificaciones teatrales. Para apoyar los trabajos que se llevaban a cabo en estos centros se contaba siempre con una biblioteca que servía de apoyo a las lecciones impartidas. Junto a los libros había un destacado número de revistas y diarios para favorecer el acceso a la información y a las noticias de actualidad. Estas bibliotecas contaban con el servicio de préstamo para que no sólo el obrero, sino el resto de los miembros de su familia pudieran leer en la casa y, favorecer el hábito de lectura¹¹.

El otro gran partido obrero de gran influencia en la España de esos años fue el partido de los anarquistas. Los anarquistas, al igual que los socialistas, creían que la formación y educación de los obreros debían ser bandera y principios esenciales de su credo político. Pensaban que el obrero sólo podía desarrollarse y romper su mísera condición a través de la cultura y la educación¹². Se debía favorecer esta formación a través de la creación de escuelas, de laboratorios y también a través de la lectura, una lectura que podía hacerse, tal y como se ha visto anteriormente, en solitario, o en colectividad, siendo esta última modalidad mucho más beneficiosa como ya se ha comentado. Los anarquistas también crearon su escuela denominada *Escuela Moderna*. Fundada por Ferrer Guardia en 1901 en Barcelona,¹³ en ella se leían y se estudiaban en libros de clara tendencia de adoctrinamiento en las ideas anarquistas. Muchas de estas escuelas, al igual que sucedía con las casas del pueblo socialistas, estaban vinculadas a los denominados *Ateneos Libertarios*, focos de irradiación de la cultura e ideología anarquista. En ellos también existía una biblioteca que jugaba un papel determinante.

¹¹ Como ejemplo de una biblioteca perteneciente a una Casa del Pueblo es interesante consultar el trabajo de Franco Fernández, Nuria. *Catálogo de la biblioteca de la Casa del Pueblo (1908-1939)*. Madrid, Fundación Largo Caballero, 1998.

¹² Litvak, Lily. *La musa libertaria*. Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2001, pp. 275 y ss.

¹³ Francisco Ferrer Guardia (1859-1909). Destacada figura de ideología anarquista muy preocupado por la educación crea una librería ambulante y también la Escuela Nueva cuyo momento más importante es en el año 1906, que coincide con la Manifestación por las Escuelas Laicas. Murió fusilado tras un polémico juicio.

Todo esfuerzo para elevar el nivel de educación en España era importante y desde muchas otras esferas se apoyaba el desarrollo educativo de esos años. De hecho, es un aspecto significativo que en la revista *El año artístico*¹⁴, publicación dedicada a recoger las actividades culturales desarrolladas en nuestro país, se mencionara a la biblioteca de Turón, pueblo minero de Asturias. Esta biblioteca contaba en 1926 con mil volúmenes y servía también como centro de reunión y de diáspora cultural de la cuenca minera debido a las actividades culturales que en ella se desarrollaban. El esfuerzo de la biblioteca y de los ateneos obreros, según el autor del texto, era altamente recompensado por el deseo de los mineros de aprender, de discutir. Estas instituciones completaban el trabajo de las escuelas públicas, muchas de ellas creadas por asturianos enriquecidos en América que, a modo de fundaciones, invertían su dinero en estas instituciones para el desarrollo de sus paisanos y de su localidad. También se destacaba, en el artículo mencionado, cómo surgieron las Escuelas de Artes y Oficios para renovar este tipo de formación práctica y artística junto a la enseñanza reglada.

1.2. Panorama educativo y cultural en España en las primeras décadas del siglo XX

La creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, supuso, sin lugar a dudas, un importante avance en el panorama educativo en España. Sin embargo y, debido al retraso existente en esta materia, los cambios promovidos fueron insuficientes y numerosas voces continuaron, una vez creado el ministerio, solicitando cambios que respondieran a la necesidades reales de la sociedad española de esos años y que sirvieran para acercarnos al resto de países europeos y a los Estados Unidos que, en esos años, comenzaba a consolidarse como potencia en el campo político y económico. Dentro de las críticas a la labor del Gobierno, ya en la primera década del siglo XX, encontramos las de Lorenzo Luzuriaga¹⁵, destacado pedagogo que, desde las páginas de la revista *España*, instaba a los gobernantes para que se volcaran en la educación invirtiendo más dinero y creando un mayor número de escuelas. A decir verdad, el autor reconocía que algo se había hecho, pero ese esfuerzo era todavía insuficiente si verdaderamente se quería instruir al pueblo. Esta figura, de gran importancia en el campo educativo de esos años, mostraba, en su artículo, minuciosamente elaborado con importantes datos estadísticos, un panorama todavía desolador. En él se dibujaba la situación educativa española en comparación con otros países europeos. Se evidenciaba lo lejos que todavía estaba nuestro país del resto de esos países y criticaba al Estado por primar más que la inversión en educación, la creación de una burocracia ineficaz e innecesaria dentro del Ministerio de Instrucción Pública.

¹⁴ *El año artístico* 1926 septiembre p. 397 y ss.

¹⁵ Lorenzo Luzuriaga (1889-1959) Dedicó toda su vida al desarrollo de la nueva pedagogía en España. Funda en 1922 la Revista de Pedagogía y la cátedra ambulante del Museo de Pedagogía que junto con el grupo de teatro La Barraca recorrió los distintos pueblos de España.

«Sabido es para todo el mundo que la situación de la enseñanza en España es verdaderamente deplorable, que no se la dota de los medios económicos más elementales, que la preparación profesional de los maestros es muy deficiente, que los edificios escolares se encuentran en su mayor parte, en un estado verdaderamente vergonzoso, que carecemos, en suma, del número de escuelas y de maestros necesarios. Pero lo que ya no es tan sabido es que la situación empeora de día en día en vez de aliviarse.

[...] En primer lugar, las escuelas. España contaba en 1908, última estadística escolar publicada con 23.600 escuelas primarias realmente públicas, y la población calculada en esta fecha era de 19.720.76 habitantes, es decir, que había una escuela para cada 833 habitantes. En cambio, hace 50 años teníamos 20.768 escuelas para 15.955.673 almas, o sea para cada 768 una escuela. Esta disminución se halla también confirmada por las estadísticas oficiales, que denuncian que para cumplir lo preceptuado en la ley vigente de Instrucción Pública faltaban en:

1880	4.350 escuelas
1885	6.037 escuelas
1908	9.505 escuelas

[...] «En 1911 había un total aproximado de 26.300 maestros o sea uno por cada 695 habitantes. Los maestros, pues, también disminuyen. Hay que advertir que el promedio en Europa es de 250 a 300 habitantes por maestro. ¿Y qué es lo que ocurre con la asistencia escolar? Los alumnos por el contrario, aumentan incluso proporcionalmente al crecimiento de la población. En 1850 asistían 652.000 niños a las escuelas públicas, en 1908 1.678.000. Así, se da el caso de que si en la primera fecha había para cada maestro 49 alumnos en 1908, ascendían éstos en cambio a 68.

Singular contraste, mientras que en el pueblo español hay una creciente aspiración a educarse, El Estado no le proporciona los medios de hacerlo. En Madrid, por ejemplo, hay escuelas públicas para ingresar en las cuales los niños tienen que esperar dos o tres años [...] Mas para darse cuenta cabal de lo que ello significa necesitamos compararlas con lo que algunos Estados de Europa gastan en enseñanza. En 1910 destinó a este fin en pesetas:

País	Gasto por alumno	Gasto por habitante
Suiza	103,75	14,90
Gran Bretaña	91,60	15.65
Alemania	78,75	12,80

Francia	39,70	5,45
Serbia	24,45	1,40
España	14,85	1,36

Como puede verse en la escala, España dedica a cada alumno de sus escuelas casi la mitad que Serbia, uno de los países más pobres de Europa. Pero lo más grave no es esto, con ser mucho, lo más grave es que, como ocurre con las escuelas y los maestros, los gastos que a la enseñanza corresponden por habitante son cada vez menores, como demuestran los siguientes datos:

1885 gastado 1,81 pesetas

1900 gastado 1, 49 pesetas

1910 gastado 1, 36 pesetas

Es verdad que el Presupuesto total de instrucción pública se ha duplicado en los últimos años, pero no en lo referente al capítulo de escuelas primarias, que proporcionalmente decrece también. En 1902 se consignaron para ellas 24,5 millones o sea el 58% del presupuesto íntegro; en 1915 asciende la consignación a 35,8 millones, pero en cambio no representan más que el 48%. De suerte que proporcionalmente la dotación para escuelas sigue bajando.¿A qué se han destinado pues los aumentos del presupuesto? A otros servicios del Departamento que no son la enseñanza primaria. Mientras ésta no se ha aumentado más que un 34%, la enseñanza secundaria lo ha sido en un 63%, la universitaria en un 79%, la profesional en un 107%, la técnica en un 19% y la administración central en un 130%. Es decir, que lo que menos ha aumentado ha sido la primera enseñanza, y lo que más la administración central [...]»¹⁶

Estas cifras, afortunadamente, van a variar a lo largo de las primeras décadas del siglo XX en las que se crearon nuevas escuelas para poder atender a la demanda existente. Durante el período entre 1912 y 1923 se crearon 693 escuelas. El mayor crecimiento se produjo con la promulgación de la II República Española ya que desde julio de 1931 a 31 de marzo de 1933 se van a crear 9.620 escuelas¹⁷. Igualmente la población escolarizada fue muy superior y encontramos en 1933 los siguientes datos:

¹⁶ Luzuriaga, Lorenzo *Revista España*. Madrid nº 5 26 de febrero (1915). P. 2. Se transcribe este largo artículo debido a la importancia de los datos estadísticos que presenta.

¹⁷ *Anuario Estadístico* Año 1932-33 pp. 60-126.

Población escolar de enseñanza primaria	Varones	Hembras
4.495.826	2.247.531	2.248.295

Población matriculada	Varones	Hembras
2.225.537	1.138.535	1.087.002

A pesar de los avances realizados, podemos comprobar que todavía aproximadamente más de la mitad de la población en edad escolar no estaba escolarizada lo que suponía un gran obstáculo para el desarrollo social y cultural del país.

Otro factor importante para el desarrollo cultural fue el avance de la burguesía que poco a poco surge y se instala en las grandes ciudades, centros de los primeros núcleos industriales del país. Su papel para la mejora de la enseñanza primaria y secundaria fue decisivo. Los burgueses consideraban que la mejora de su formación era una herramienta necesaria que les posibilitaba la integración en las esferas del poder a través de su incorporación a los puestos administrativos reservados anteriormente a la rancia nobleza. Esta nobleza fue desplazada por esta burguesía que contaba además con un mayor poder económico sustentado en el desarrollo industrial.

Si analizamos los datos relativos a la actividad de la población en España en 1930 podemos constatar que es la agricultura la actividad que mayor población ocupa seguida de la industria que, poco a poco, se consolidaba en nuestro país. Otras cifras interesantes son las relativas al servicio doméstico, muy numeroso y, aunque los datos no especifican el sexo de la población dedicada a esta actividad, la mayoría de los trabajadores de este sector eran mujeres. El porcentaje de la población incluida en el grupo de profesiones liberales y servidores de la administración pública, aunque éste último no arroja una cifra muy elevada, eran ocupaciones muy deseadas por las clases burguesas. Hay también que destacar el elevado número de personas dentro del clero. Para muchas familias, el que al menos un miembro del grupo familiar ingresara en el seminario, suponía el poder acceder a una formación académica y a una estabilidad en el trabajo.¹⁸

Actividad	Población
Agricultura	4.000.000
Industria	2.250.000
Servicio doméstico	390.000

¹⁸ Vila-San Juan, José Luis. *La vida cotidiana durante la dictadura de Primo de Rivera*. Barcelona, Argos Vergara, 1986, p. 77.

Profesiones liberales	270.000
Culto y clero	115.000
Adm. Pública	85.000
Rentistas/pensionistas	265.000
Escolares	3.400.000

La educación era necesaria no sólo para eliminar el analfabetismo sino también para ascender en la escala social, formar parte de las profesiones liberales y, especialmente, pertenecer a la administración pública. Este deseo de ascenso en la pirámide social incrementa un gran número de relaciones personales a través de las numerosas tertulias en cafés, ateneos, la asistencia a espectáculos de índole elitista como conciertos, representaciones teatrales.

El libro y las publicaciones periódicas fueron un destacado instrumento para poder estar informados sobre la actualidad política y económica y tener conocimiento de los avances técnicos en un mundo en una transformación imparable. A comienzos de siglo, el mundo editorial es uno de los agentes culturales de mayor peso e importancia. La evolución tecnológica propiciará la aparición de otros medios de información y ocio como la radio y el cinematógrafo. Se comenzará a abrir el debate sobre si estos nuevos recursos lograrán que el libro pierda su hegemonía. Sin embargo, el espacio será compartido por todos ellos convirtiéndose en elementos indispensables no sólo para el ocio, sino también para adquirir conocimiento, para estar informados y para poder tener criterios propios e independencia de pensamiento.

1.3. El libro motor del desarrollo educativo y cultural

La necesidad e importancia del libro como agente de desarrollo cultural queda perfectamente expresada en el escrito de Andrés Ovejero con motivo de la fiesta del Libro en 1926¹⁹ en el que nos describe el viaje de la cultura para su difusión y dice que necesariamente ha de tener tres fases.

[...] «El proceso de difusión de la cultura ha de pasar necesariamente por tres fases: la primera es la extinción del analfabetismo y corresponde a la escuela, la segunda es la transformación de los núcleos sociales de gentes que saben leer y no quieren leer en gentes que sientan la apetencia de la ilustración. Esta labor corresponde a las instituciones post escolares. Sólo en ellas se puede alcanzar a corregir el desuso de la lectura. La tercera fase

¹⁹ Ovejero, Andrés, *En vísperas de la fiesta del libro*. Boletín de la Unión de impresores. Septiembre 1926, p. 7.

de este proceso habrá de ser, ineludiblemente, la socialización de la cultura. Para esta campaña, que es nuestra campaña, el arma es el libro. En parte ya lo señaló Joaquín Costa cuando hablaba del deber de defender la patria, con los libros en la mano [...]»

Anteriormente hemos visto una serie de iniciativas para favorecer la formación de la población a través de creación y renovación de las escuelas. Pero se necesitaban otras herramientas para poder llevar a cabo esta labor educativa y el libro fue una herramienta indispensable para lograr que la población pudiera acceder a la lectura y escritura. En las primeras décadas del siglo XX el libro vivió un importante período de expansión y desarrollo a través del incremento de la producción bibliográfica y de las bibliotecas.

La puesta en funcionamiento de todo un conjunto de medidas como los decretos promulgados, la creación de escuelas, el fomento del libro, actuaciones que poco a poco lograron que el analfabetismo fuera descendiendo en España a pesar de que la lucha se prolongara en el tiempo. Los datos estadísticos desde la segunda mitad del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX reflejan ese continuo descenso, si bien los datos son siempre desoladores pues en 1910 más de la mitad de la población continuaba sin saber leer ni escribir, esta habilidad la tiene algo menos de la cuarta parte de la población y, finalmente, los que habitualmente leen, son una franca minoría.

Año	Porcentaje de población analfabeta
1860	75,52%
1877	72,01%
1887	68,01/
1900	63,78%
1910	59,35%

Población lectora. Datos referentes al año de 1910²⁰.

Población que lee	Población que lee y escribe	Población analfabeta
353.732	7.716.998	11.867.455

²⁰ Datos obtenidos del *Anuario estadístico de España*. Madrid, 1916 p. 464 y ss.

La extensión de la educación y el interés por la cultura tuvieron, por tanto, un papel destacado dentro de la regeneración del país. Los “intelectuales” fueron también voz y motor de ese cambio. Principalmente son los escritores y periodistas los que tuvieron que poner en manos de los lectores una creación literaria de interés. Tuvieron que fustigar a los sucesivos gobiernos para que se llegaran a desarrollar cambios en materia educativa de hondo calado, favorecer la industrialización del país, aprovechar el desarrollo de la máquina en todas las esferas de la producción. El papel de los intelectuales como motor de la modernización de España queda perfectamente reflejado en el pensamiento de Miguel de Unamuno que reflexionaba sobre el tema y exponía sus ideas...«En rigor, no somos más que los llamados con más o menos justicia, intelectuales y algunos hombres públicos los que hablamos ahora a cada paso de la regeneración de España»²¹. Dentro de los denominados “intelectuales”, los artistas plásticos, especialmente pintores y escultores quedan algo rezagados con respecto a los literatos en sus críticas relativas a la necesidad de cambio de la sociedad.

Este desarrollo educativo y cultural tuvo como primer motor de cambio al libro al que acompaña un desarrollo bibliográfico. Los libros se convierten no sólo en la base para la formación de los ciudadanos, sino que son instrumentos para su desarrollo posterior. Es el mayor motor cultural del momento y todos los agentes culturales desde editores, libreros, intelectuales, críticos literarios y artísticos fomentaron la edición de libros y pusieron los medios para que el interés por el conocimiento y gusto por la lectura continuara, se consolidara como hábito cultural. Pero el libro también tenía que evolucionar, debía renovar sus viejas formas, adaptarse siempre a las demandas del lector para que éste encontrara en él lo que necesitaba y demandaba. Las librerías debían ofrecer títulos interesantes de la literatura universal y contemporánea junto a obras críticas sobre diferentes aspectos de actualidad del momento. El libro debía de llegar a todos los rincones del país y satisfacer las necesidades de los potenciales lectores por lo que debían modificarse los sistemas de venta. Surgieron nuevas formas de venta, por suscripciones, por correo y nuevos puntos de distribución como las librerías y los quioscos.

1.4. Incremento de la producción bibliográfica en las primeras décadas del siglo XX

La revolución industrial y la incorporación de las máquinas en las fábricas para facilitar el trabajo del hombre y aumentar la producción también se extendió al mundo editorial. Atrás quedaron los antiguos métodos de impresión que habían permanecido prácticamente invariables desde los primeros años del desarrollo de

²¹ Unamuno, Miguel. *La vida es sueño* (reflexiones sobre la regeneración de España) Madrid, España Moderna, 1898. Cita tomada de: Serrano, Carlos. *Los “intelectuales” en 1900¿Ensayo general?* En 1900 en España. Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 85.

la imprenta. Todas las actividades referentes a la edición se modificaron con el empleo de nueva maquinaria.

La fabricación del papel se abarató por medio del empleo de pasta de madera, fabricada por moderna maquinaria que, poco a poco, sustituyó a los antiguos métodos de fabricación lentos y costosos. Se obtuvo también el papel continuo, logro que favoreció el desarrollo de la prensa periódica y el incremento de tiradas de la misma. Los trabajos en las prensas se transformaron. A lo largo del siglo XIX se introdujeron nuevas máquinas. Se sustituyeron las prensas de madera por las metálicas y, posteriormente, éstas fueron a su vez fueron sustituidas por máquinas automáticas movidas por vapor que agilizaron los procedimientos de impresión. La primera prensa mecánica a vapor fue la de Stanhope, que no patentó su invento. Pronto fue superada por la prensa de Friedrich Koenig que permitía el incremento de las tiradas y sustituía por primera vez la fuerza humana por la mecánica. En la Exposición Internacional de París de 1900, gran escaparate del desarrollo técnico e industrial del momento, se presentó al público la prensa movida gracias a un motor eléctrico. El desarrollo de las técnicas de impresión desde entonces fue imparable. Surgió en el mercado la prensa denominada Minerva, de gran versatilidad que fue muy utilizada en nuestro país por pequeños talleres de artes gráficas debido a sus grandes posibilidades y al poco espacio que ocupaba este tipo de prensas. Las nuevas máquinas también se introdujeron en los procesos de composición tipográfica. Apareció la linotipia utilizada por primera vez en la prensa periódica y cuya utilización perduró hasta la segunda mitad del siglo XX una vez fue sobrepasada en tecnología por los sistemas de fotocomposición.

Otro gran avance se produjo en el campo de la impresión gráfica fue el uso de la litografía que permitía incorporar la ilustración a un texto de una forma más fácil y económica. El desarrollo de la litografía, ideada por Aloys Senefelder en 1796, consistía en utilizar para el grabado una plancha de piedra calcárea que reaccionaba a ciertos ácidos. Esta nueva técnica permitía la impresión directa. Los artistas podían dibujar directamente sobre la piedra por lo que no se necesitaba de ningún intermediario a diferencia de lo que sucedía con las antiguas formas xilográficas o calcográficas de grabados. El comienzo de la litografía en nuestro país se produce en los primeros años del siglo XIX²². Madrid y Barcelona pronto se convirtieron en dos grandes centros de producción litográfica. En Madrid se estableció el primer establecimiento litográfico en 1819 y, al parecer, la primera obra salida de este establecimiento fue una partitura musical. Fue el rey Fernando VII el que concedió a José de Madrazo el privilegio de litografiar las mejores obras artísticas pertenecientes a las colecciones reales y también los reales sitios. Las láminas se debían comercializar a un precio no superior al que se vendían en

²² El primer libro ilustrado con litografía es *Manual del soldado español en Alemania* impreso en el año 1807 en el que la litografía se aplica a la reproducción de la cartografía.

Francia para favorecer su venta, si bien el precio era excesivo para la mayoría de la población. Este privilegio finalizó transcurridos diez años, en 1838, lo que no impidió que en la capital se abrieran diferentes establecimientos tipográficos. En Barcelona, esta técnica se consolidó con rapidez. No hay que olvidar que en Barcelona existían numerosas imprentas artesanales que aumentaron sus posibilidades de imprimir nuevas obras gracias a la litografía. De esos primeros talleres salieron grandes empresas editoriales como la monumental obra *Recuerdos y bellezas de España*, con el primer volumen dedicado a Cataluña. La colección está compuesta por 11 volúmenes publicados entre 1839 y 1865. Esta monumental obra es un alarde litográfico realizado principalmente por Francesc Parcerisa junto a otros artistas. El nuevo arte litográfico se empleó para ilustrar, preferentemente, las obras de arte referentes a la riqueza artística y monumental de España dentro de la corriente romántica de preservación y conservación del patrimonio artístico que recorría la Europa romántica. Con posterioridad y, en un esfuerzo por representar la realidad tal cual es, se desarrolló la fotografía en 1814. La fotografía se logra gracias a los estudios de un físico francés Joseph Nicéphore Niepce que, utilizando cloruro de plata, consiguió la reproducción de grabados en negativo. Otro avance en el campo fotográfico fue el daguerrotipo, fruto de la unión entre Daguerre y Niepce. Ambos lograron reproducir por medio de la acción de la luz las imágenes recibidas en la cámara oscura. La evolución de la fotografía permitió que ésta se incorporara con rapidez al mundo editorial gracias al desarrollo de la fotomecánica. Esta técnica permite la preparación de clisés realizados en relieve sobre metal para su posterior impresión. Finalmente, se



conseguirá la reproducción mecánica de imágenes en color. La incorporación del color en la imprenta hizo que los libros fueran, sin lugar a dudas, mucho más atractivos a los ojos del lector. La impresión en color permitirá nuevas formas impresas que se aplicarán a un sinnúmero de nuevos recursos culturales y comerciales, convirtiendo el antiguo trabajo de librero o impresor en una nueva industria cultural que tuvo su inicio en la segunda mitad del XIX y que consiguió su pleno desarrollo como tal industria en las primeras décadas del siglo

XX.

Los libros que se beneficiaron de la popularización de los avances en el campo de la ilustración y la impresión en color fueron los libros de texto y los libros infantiles. Hasta finales del siglo XIX los libros de texto eran generalmente libros sin ilustraciones lo que hacía que su lectura y consulta fuera un trabajo arduo para los estudiantes. La ausencia de ilustraciones no favorecía la comprensión de los textos por lo que su lectura era ardua para el estudiante²³. Estos libros de texto, muchos de ellos poco adecuados a la mentalidad infantil y

²³ Para la evolución de los libros de texto es imprescindible la obra *Historia ilustrada del libro escolar en España*. 2 v. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1997.

juvenil, más que motivar a la lectura, creaba un rechazo y se desperdiciaba la posibilidad de ampliar el número de aficionados a la lectura y al deseo de aprender. Una auténtica revolución en la educación de la infancia en nuestro país supuso la creación de la editorial Calleja. Creada por Saturnino Calleja en 1876 en Madrid puso a disposición del público infantil y juvenil importantes colecciones de cuentos de diversos tamaños con dibujos, cromos o cualquier otra modalidad de ilustración. Tal fue la importancia de las colecciones de la editorial Calleja que todavía en nuestro lenguaje coloquial subsiste, a pesar del tiempo transcurrido, las expresiones «*cuentos de Calleja*» o «*tienes más cuento que Calleja*» cuando se habla de cantidad y variedad de cuentos. Esta editorial puso en el mercado numerosas colecciones adaptadas a todas las edades y gustos, pues la editorial supo renovarse y saber siempre cuál era el producto demandado por una sociedad que evolucionaba en un mundo en continuo cambio. Para la renovación de su fondo la editorial Calleja contaba con gran variedad de autores de textos y también, este es un hecho es muy destacable, con los dibujantes más renovadores de cada momento desde sus orígenes en 1876. De su labor editorial es necesario destacar las obras ilustradas por Salvador Bartolozzi, que llegó a ser director artístico de la editorial y que citaremos en repetidas ocasiones debido a la importancia de su trabajo en el ámbito editorial no sólo con Calleja sino con otras editoriales. Con Bartolozzi se produce una profunda renovación editorial en el mundo del cuento infantil y



juvenil. Obra de este dibujante son las colecciones de cuentos de *Pinocho*, *Pinocho contra Chapete* o *Las aventuras de Pipo y Pipa*. Todas ellas se caracterizan por la gran modernidad, por el dominio del dibujo y del color a base de tintas planas de colores vivos y contrastados. La aportación de Salvador Bartolozzi no se limita exclusivamente a la ilustración de la obra sino que concibe el trabajo de imprenta en su globalidad por lo que presta también importancia a la composición tipográfica de la obra y a los tipos de impresión. El tipo de imprenta utilizado con mayor frecuencia por

Bartolozzi es el de una romana modificada o una cursiva diseñada por él mismo²⁴. Tal es la fuerza expresiva, la modernidad y la gran aceptación de estas publicaciones que podríamos decir que el editor Calleja con estas colecciones, sentó las bases para la producción moderna de la literatura infantil posterior ya que, incluso hoy, siguen siendo en algunos casos, punto de referencia para muchos editores y sus obras son buscadas por muchos bibliófilos. La editorial Calleja no se limitó en exclusiva al mundo de los jóvenes lectores. También editó diferentes

²⁴ Tal debió de ser el éxito de esta colección que el artista Salvador Bartolozzi registró en el Registro Oficial de la Propiedad de Marcas Industriales en el año 1929, la marca Pipo y también Pipa para toda clase de publicaciones periódicas, libros, carteles, folletos, artículos, impresos o litografiados de propaganda y toda reproducción tipográfica y litografiada.

colecciones de novelas adaptadas al gusto de los diferentes estratos sociales, siempre con la idea de hacer llegar la cultura al mayor número de personas.

Al igual que la editorial Calleja otras editoriales publicaron obras destinadas a la formación de la infancia como la editorial de Juan Antonio Bastinos creada en 1862 y con sede en Barcelona y en Madrid la editorial Bruño en 1898 o la editorial FTD en 1890. Otras muchas editoriales también comenzaron su andadura a finales del siglo XIX como la editorial Espasa creada en Barcelona en 1860 y que contrató a dos importantes grabadores Eusebio Planas y Tomás Padró puesto que la ilustración era un referente en su publicidad sobre sus publicaciones²⁵. Espasa se especializó en obras de referencia como enciclopedias y diccionarios de los más variados temas. Junto a Espasa encontramos, en 1881, la editorial y librería creada por Carlos Bailly-Baillière que comenzó a imprimir unos anuarios con información sobre los agentes comerciales e industriales que existían en España para, posteriormente, publicar también obras de divulgación sobre ciencias técnicas y comercio. Hay que destacar la gran acogida que tuvieron estas publicaciones en su época y todavía en la actualidad son manejadas como una fuente de información de primer orden por los investigadores debido a los numerosos datos que aportan sobre el comercio y la industria de esos años. Otra editorial que es de justicia mencionar fue la fundada por Manuel Rivadeneyra, que también era imprenta y que puso en el mercado la colección de *Biblioteca de autores españoles* conocida popularmente como BAE y en la que se pueden encontrar las obras más destacadas de escritores españoles de todas las épocas. En ellas se incluyen las antiguas crónicas, las obras de los autores clásicos españoles y tantos otros.

Los libros se convierten en un producto no sólo educativo y cultural sino en un producto de consumo que se ha de vender, que debe incrementar el número de compradores y tiene, como toda actividad industrial, proporcionar beneficios al empresario, convirtiéndose por ello en una industria cultural. Esta recién nacida industria hizo que surgieran nuevas figuras como la del editor que poco a poco sustituye al antiguo impresor que ejercía ambas funciones puesto que seleccionaba las obras a imprimir, las llevaba a las prensas y, en algunos casos, las vendía en su propia librería. Ejemplos de continuidad y de duplicidad de funciones los encontramos en sellos editoriales españoles incluso una vez comenzado el siglo XX como la Casa editorial Hernando, que si bien comenzó su actividad editorial en 1928, hasta pasada la segunda mitad del siglo XX, continuó con sus trabajos editoriales de las obras del escritor Benito Pérez Galdós y la colección popular de clásicos españoles y con su negocio de librería o las anteriormente citadas de Rivadeneyra o Bailly-Baillière.

²⁵ Sánchez Vigil, Juan Manuel. *La edición en España, industria cultural por excelencia*. Madrid, Trea, 2009, p.32.

1.5. La figura del editor en la edición de libros del siglo XX y su compromiso con la sociedad

A comienzos del siglo XX dentro del mundo editorial se consolida plenamente la figura del editor. Los editores asumen las funciones que anteriormente ejercían los impresores y son los que deciden sobre las obras a publicar y asumen el coste de la edición. Independiente de estas responsabilidades hay otra más profunda y es el compromiso que el editor asume con la sociedad. Este compromiso se manifiesta en dos aspectos muy diferenciados: el compromiso con el escritor y el compromiso con el lector. La relación del autor con el editor, desde el comienzo de la imprenta, ha sido tormentosa. A lo largo de la historia grandes genios de las letras no han encontrado editor que imprimiera sus trabajos o, por el contrario, cuando las obras se imprimían y eran un gran éxito editorial, los autores no recibían las ganancias que les correspondían en relación con los beneficios obtenidos de las ventas de los ejemplares. Pero también existen editores que ponen en el mercado obras que, aun siendo conscientes de que la publicación está destinada a un público minoritario, la editan porque consideran que son obras que deben publicarse por su compromiso con la sociedad, a veces incluso al margen de los beneficios económicos. Los editores son el motor para lograr el auge del mercado del libro, pues no sólo se incrementa el número de editores a lo largo de las tres primeras décadas del siglo, sino que también aumenta el número de obras editadas lo que apareja un mayor número de librerías donde se pueden encontrar todo tipo de novedades.

El mercado del libro de ocasión adquiere en esos años un gran auge y éste se vende no sólo en los establecimientos tradicionales como las librerías, sino que comienza a venderse en puestos de mercados especiales para libros, como por ejemplo en Barcelona, o incluso en la propia calle. Esta nueva modalidad de venta callejera de libros no va a estar exenta de polémica y va a tener acérrimos defensores a la par que feroces detractores. Para algunos, esta modalidad de venta es una manera de acercar el libro al lector, ya que, para ver un libro no es necesario traspasar el umbral de la puerta de una librería, un lugar que para algunos podía parecer casi un templo del saber, vetado por tanto a la gran mayoría de la gente que poseía una formación primaria pero sin embargo con deseos de leer a pesar de tener escasos recursos económicos. Muchas librerías con motivo de las fiestas y ferias del libro, montaban sus puestos delante de los escaparates de sus negocios para de esta forma acercar el libro a los posibles compradores o, simplemente, dar a conocer los fondos de su librería de forma que fueran más visibles para las personas que transitaban por la calle. Otros libreros y también algunos de los conocidos como eruditos, por el contrario, consideraban casi un sacrilegio la venta del libro en la calle, dado que suponía equiparar al libro, contenedor del saber universal, a simples productos de consumo como si fueran alimentos. Por otra parte, esta venta callejera conllevaba, no sólo la proximidad del libro al lector, sino

que también permitía a muchas editoriales dar salida a parte de su producción bibliográfica que en muchas ocasiones dormía en los almacenes de los editores.

Como reflejo de esta situación encontramos la voz crítica de José L. Mateos²⁶ que en un artículo se muestra su oposición frontal a este nuevo comercio y también frente a la política editorial del momento comenta:

«En algunos lugares estratégicos de Madrid se sitúan unos carritos semejantes a los de vendedores de plátanos, cuyos portadores profieren grandes voces, cual si vendieran el mencionado artículo u otro del género alimentario. El transeúnte que no mira el artículo ni entiende al pregonero, pasa ligero y despectivo, deseoso de alejarse de los inarmónicos gritos. Yo, como todos los viandantes hago esta misma maniobra, cada vez que veo los consabidos carritos de mano; pero un día picado de curiosidad, acérqueme y miré. ¡Mi asombro no tuvo límites! No se trataba de fruta ni hortalizas. Eran señores míos, libros. Nada menos que libros»

A pesar de las críticas a esta nueva modalidad de venta de libros por parte de algunos bibliófilos, la realidad poco a pocos se impuso. El libro estaba en la calle, era una nueva mercancía que, en algunos casos, debido a la mala calidad de las ediciones puestas a la venta no publican las obras completas sino que las cortaban en función de las páginas que se editaban. A pesar de ello el lado positivo consistía en que esas obras, a pesar de su baja calidad, podían ser leídas por más gente que de otra forma nunca hubieran tenido acceso a su lectura. Las librerías se multiplicaron en las grandes ciudades como Madrid y Barcelona así como en otras poblaciones de menos habitantes. También en los pueblos se crearon nuevos establecimientos de venta de libros que contribuyeron a dinamizar el mercado.

También se desarrolló el tradicional comercio de las librerías de lance, distinto al de las librerías de viejo, en las que se vendían no sólo libros antiguos, sino también los sobrantes de ediciones de reciente publicación. De nuevo debemos mencionar a las ciudades de Madrid y de Barcelona donde se incrementó de forma notable este tipo de comercio. El libro se compraba y se revendía lo que demuestra un interés por la lectura, pero que también refleja uno de los males endémicos de la producción editorial española; el elevado precio de los libros que los hacía y, todavía en la actualidad, los hace inaccesibles a la gran mayoría y la compra de los libros de segunda mano ofrece la oportunidad de poder acceder a ellos a unos precios más económicos.

El siguiente cuadro nos muestra en cifras el incremento tanto de los editores como de las librerías, en estas primeras décadas del siglo XX en las ciudades de Madrid y Barcelona.

²⁶ Mateos, José L. *El carrito de los libros*. Boletín de la Unión de Impresores. Madrid. Agosto 1932, p. 22.

Año	Editores		Librerías		Librerías de lance Madrid Barcelona	
	Madrid	Barcelona	Madrid	Barcelona		
1916	58	97	67	93	39	28
1917	70	94	70	81	36	30
1918	71	98	76	92	36	23
1919	72	99	85	95	30	35
1920	72	113	92	113	36	39
1921	70	116	90	107	30	37
1922	77	126	90	104	31	36
1923	77	122	94	99	37	36
1924	77	128	94	99	38	38
1925	82	122	80	97	30	38
1926	98	132	97	110	36	32
1927	102	134	96	108	32	26
1928	95	132	90	107	38	33
1929	98	139	91	122	60	50
1930	110	139	95	122	63	60
1931	96	97	97	153	60	62
1932	120	160	115	150	80	60
1933	120	180	116	200	90	60
1934	110	170	140	159	93	70
1935	96	134	97	124	74	60
1936	105	139	90	78	74	70

Los editores para consolidarse y defender sus derechos crearon una serie de asociaciones para enfrentarse a los problemas comunes. En 1900 se creó la

Asociación Nacional de Editores que publicaron, por primera vez en España, un boletín con las obras editadas en España, *Bibliografía Española*²⁷ que fue la primera bibliografía nacional y comercial de obras impresas cuyo objetivo era, esencialmente, dar a conocer todos los libros editados en España. Incluía siempre una sección denominada *Anuncios* donde los editores podían anunciarse. Muchos fueron los que aprovecharon esta sección para comunicar tanto las novedades como las relaciones de las obras editadas por una determinada editorial. También incluía una sección dedicada a las actividades de la Asociación y así constatamos que estas actividades se enfocaban de forma prioritaria a la promoción del libro a través de exposiciones, intercambios comerciales con Hispanoamérica y también a través de la publicidad que comenzaba en esos años a consolidarse como un medio imprescindible para la promoción y venta de productos. Pero muchos editores no se conformaron con ver sus obras recogidas en esa bibliografía sino que editaron sus propios catálogos que, a pesar de su dificultad para encontrarlos en nuestros días, son de una gran utilidad para conocer la trayectoria editorial de muchas de ellas.

Podemos comprobar cómo, a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, se incrementó el número de nuevos títulos de libros que ingresaron en la Biblioteca Nacional. A pesar de que estos datos no llegan a reflejar de forma fidedigna el desarrollo editorial puesto que en esos años el cumplimiento de la Ley de Depósito Legal se omitía por parte de muchos impresores, según se demuestra por los datos estadísticos que reflejan que solamente la mitad de la producción bibliográfica ingresaba por Depósito Legal.

Datos referentes a ingresos de libros en la Biblioteca Nacional²⁸

Año	Nº de obras	Porcentaje de la producción bibliográfica
1927	2650	41,99%
1928	2.830	44,23%
1929	2.740	40,89%
1930	3.360	45,01%

Algo similar ocurre con las obras que ingresaban en la Biblioteca Nacional procedentes de su inscripción en el Registro de la Propiedad Intelectual. Los datos estadísticos, excepto pequeñas variaciones, reflejan igualmente el continuo incremento de la creación literaria y producción bibliográfica y el deseo de los autores de proteger sus obras.

²⁷ *Bibliografía Española*. Madrid, Asociación Nacional de Editores, 1900-1930.

²⁸ Op. cit. año 1931 pp.50-53.

Obras ingresadas en la Biblioteca Nacional inscritas en el registro de la Propiedad Intelectual²⁹

AÑO	Nº DE OBRAS	PORCENTAJE DE OBRAS PROCEDENTES DEL REGISTRO P.I.
1927	1730	70,18%
1928	1.807	68,27
1929	1.783	68,29%
1930	1.900	71,65
1931	2.200	78,49%

1.6. Edición de prensa, publicaciones periódicas colecciones y folletos fuertes competidores del libro

Durante el siglo XIX las publicaciones periódicas experimentaron un gran desarrollo debido a la gran aceptación de público que compraba la prensa diaria y las revistas. Esta tendencia continuó durante los primeros años del siglo XX por lo que los editores optaron por estos géneros, ya que eran productos más fáciles de vender y que, tradicionalmente, contaban con un considerable número elevado de lectores. No hay que olvidar que los escritores de la denominada *Generación del 98* eran más conocidos por sus artículos publicados en la prensa que por sus libros, máxime teniendo en cuenta que, hasta comienzos de siglo, muchos de estos escritores debían de costearse ellos mismos la edición para poder ver publicadas sus obras.

El gusto por la prensa y revistas constituye una forma de iniciación a la lectura puesto que estas publicaciones han gozado siempre de un público lector cada vez más numeroso y con muy variados intereses de formación e información. Cuentan, todavía en la actualidad, con la gran aceptación de los diversos grupos sociales que hasta entonces habían estado muchas veces marginados del mundo cultural como, por ejemplo, las mujeres. Los editores de revistas con el fin de captar a este colectivo publicaron variados productos dirigidos expresamente a estas potenciales lectoras y surgieron revistas exclusivamente femeninas que contenían un conglomerado de información, desde noticias de actualidad, narraciones breves, moda, consejos prácticos de belleza y cocina, lo que constituía un conjunto atractivo para el mundo femenino de muy

²⁹ Ibid. Pp.50-53.

diversa condición, aunque casi siempre eran mejor aceptadas por las mujeres de una clase burguesa con mayores recursos económicos. Una revista femenina fue la mítica revista norteamericana Harper's que revolucionó el concepto de este tipo de publicaciones³⁰.

Un elemento que contribuyó de manera esencial a la aceptación de este tipo de publicaciones fue la inclusión en éstas de la ilustración. Aunque la ilustración siempre ha estado incorporada al libro, baste recordar los manuscritos y la belleza de las ilustraciones de algunos de los códices miniados que son muestras de inestimable calidad artística. También los libros impresos desde el comienzo de la imprenta se embellecieron con dibujos y grabados si bien siempre en obras de especial calidad de impresión. A partir del siglo XIX, sin embargo, se extiende a muchas más publicaciones abandonando las ediciones de bibliófilo e introduciéndose en las publicaciones populares. Ello fue debido al desarrollo de la técnica litográfica que facilitaba la impresión de las ilustraciones. La ilustración se podía encontrar fuera del texto, incluso impresa en láminas de diferente papel, pero más frecuentemente se encontraba integrada en el texto. Igualmente se llegaron a publicar libros exclusivamente ilustrados, carentes de texto o en los que el texto era una parte secundaria. La profusión de las imágenes en los productos impresos se produjo por la utilización de nuevas técnicas de impresión junto al espectacular desarrollo de la técnica fotográfica. Los grabados tradicionales se continuaron utilizando, si bien poco a poco quedaron restringidos a determinadas publicaciones. Los grabados realizados en madera, utilizados desde los orígenes de la imprenta se emplearon para la ilustración en las revistas de carácter más popular, mientras que los grabados en metal, de mayor calidad y virtuosismo, se utilizaron para publicaciones más cuidadas. Ambos se sustituyeron por la litografía, el fotograbado a pluma y, posteriormente, por el fotograbado directo que consolidaba el triunfo definitivo de la imagen. La capacidad de imprimir mecánicamente las fotografías supuso la posibilidad de acercar la realidad al lector, sin necesidad de intermediarios, sólo era necesario contar con un medio mecánico. Ello abrió nuevos campos y la fotografía se convirtió en un instrumento necesario, tanto para proporcionar una imagen fidedigna de la realidad, podía mostrar los objetos y las personas tal cual eran pero también se transformó en un nuevo medio de expresión artística. El artista ve el mundo a través de la máquina fotográfica. La máquina se incorpora al arte sin que ello suponga el menoscabo de las cualidades artísticas de la imagen fotográfica. Los artistas pueden también manipular la fotografía o integrarla en una composición artística compartiendo el soporte junto al dibujo o la pintura, dando origen a nuevas técnicas como el fotomontaje, en donde fotografía y dibujo forman un nuevo lenguaje expresivo que se utilizó a partir de la segunda década del siglo XX

³⁰ A la familia Harper y a sus publicaciones se la considera auténtica precursora del diseño editorial surgido en los Estados Unidos.

en innumerables ocasiones y de forma destacada en el campo del diseño gráfico y en la publicidad, debido a su fuerte impacto visual³¹.

Otro gran avance técnico que produjo un fuerte y atractivo impacto visual en los lectores fue la utilización del color frente a las imágenes en blanco y negro. En un principio, tanto las litografías como las fotografías se coloreaban manualmente, especialmente por mujeres y niños, pero pronto las técnicas de impresión se enriquecieron con la cromolitografía que permitió añadir color a las ilustraciones impresas. El triunfo de la imagen a finales del siglo XIX en lo que respecta a la difusión de las revistas fue completa, no en vano, en nuestra producción editorial encontramos en los títulos de la prensa periódica la palabra ilustración utilizada en dos de sus acepciones, publicaciones que intentan formar e instruir en diversos temas a su público³² y publicaciones que incluyen imágenes. Entre estos variados títulos destacamos por su importancia y difusión la *Ilustración artística* (1882-1916) la *Ilustración Española e Iberoamericana*³³ (1873-1921), *La Ilustración Ibérica* (1883-1923) y de índole más local *La Il·lustració Llevantina* (1900-1901) la *Il·lustració Catalana* (1903-1917) exponente del Modernismo en Cataluña,) o la *Ilustración Gallega* (1879). Todas ellas utilizaron ilustraciones si bien sólo en blanco y negro. También es frecuente el uso de la palabra gráfico en los títulos para indicar al público cómo la revista junto a la información escrita incluía un considerable volumen de información gráfica como por ejemplo *Revista gráfica* (1900-1923) o *Imatges Semanari gràfic d'actualitats* (1930), *Catalunya gràfica* (1922-1923), donde la fotografía y la ilustración triunfaban en muchos casos sobre los textos. La facilidad de imprimir ilustraciones favoreció el desarrollo de las cubiertas ilustradas para las revistas. Estas cubiertas permitían que el número publicado tuviera una entidad propia, pudiera ser conservado con facilidad pues que cada número estaba protegido por una cubierta de papel algo más grueso. La mayoría de las veces se trataba de papel cuché o satinado, que es el más indicado para la impresión de imágenes, especialmente en color, puesto que este tipo de papeles tienen mayor capacidad de absorción de las tintas. Este tipo de papel permite igualmente que los números de las revistas puedan conservarse en un buen estado, sin necesidad de comprar las encuadernaciones proporcionadas por el propio editor con un coste añadido, práctica que todavía perdura hoy en día en la venta de fascículos en los quioscos de prensa. Una de las revistas pioneras en España en la utilización de atractivas cubiertas ilustradas en color fue la revista *Blanco y Negro*³⁴, editada por Prensa Española que, desde 1891 incorporaba no sólo los más modernos avances técnicos en el campo de la

³¹ Entre los artistas que utilizan la fotografía como lenguaje artístico hay que destacar a Man Ray y a John Heartfield en la técnica del fotomontaje.

³² Ya se ha mencionado la importancia de la regeneración de España a través de la educación.

³³ En esta publicación trabajan como ilustradores Pellicer, Francisco Fortuny, Comba, Plácido Francés, Moreno Carbonero y Domingo Marqués entre otros.

³⁴ La revista Blanco y Negro aparecida en 1891 continúa todavía hoy en publicación como suplemento dominical del diario ABC.

impresión, sino que es la primera revista que incorpora el color en flagrante contradicción con su propio título. Esta publicación destacó igualmente por la calidad de sus ilustradores ya que convocaba a los dibujantes de mayor fama en ese momento en España para la ilustración de la publicación y ofrecer a sus lectores un producto completo donde se cuidaba tanto la calidad de impresión como la calidad artística³⁵. Otra histórica revista en nuestro país de gran importancia en lo referente a las ilustraciones, si bien bastante posterior a Blanco y Negro, es *La Esfera* (Madrid 1914-1931) que, de forma similar a la anteriormente mencionada, utilizaba también para sus ilustraciones tanto para los textos como para sus cubiertas de colores a destacados artistas españoles³⁶. Si en un primer momento, las ilustraciones quedaron restringidas al ámbito de publicaciones de información general, poco a poco se amplía de tal forma que la ilustración se extendió a revistas de la más variada temática, destacando por su atrevimiento y belleza, aquellas que se referían a temas estrictamente artísticos especialmente las que fueron portavoces de los movimientos de vanguardia que reflejan, como posteriormente mencionaremos, el estrecho vínculo que existió en esos años entre todas las manifestaciones artísticas.

Otro género de gran éxito y que fomentó la lectura fueron las novelas por entregas. Estas novelas, que en su origen eran de escasa calidad literaria, sintonizaron con las inquietudes de las clases de escasa formación. Junto a estos relatos se publicaron, también por entregas, grandes novelas que, si bien no resultaban baratas, generalmente el coste final de la colección debido a las numerosas entregas era elevado, el desembolso que se hacía cuando se recibía un número era fácilmente asumible por un mayor número de personas. El papel en el que se imprimían no era de gran calidad, algunas incluían ilustraciones fuera del texto, para adorno y que suponían un reclamo más para desear su compra. Estas publicaciones proporcionaban bien láminas sueltas o unas *cubiertas* donde aparecía el autor, el título y, por supuesto, el número del cuadernillo. Los temas favoritos de estas publicaciones eran, por regla general, vicisitudes amorosas o situaciones extremas de los protagonistas, todo ello, con fin de atraer a un público perteneciente, muchas veces, a las capas sociales bajas, con lo que se pretendía un adoctrinamiento, o una solidaridad y complicidad con una clase obrera muchas veces vilipendiada y tiranizada por sus patronos.

Poco a poco esta literatura lacrimógena se sustituyó por narraciones breves de una mayor calidad, tanto en el aspecto literario como en el artístico, ya que se consideraron elementos importantes para el éxito del libro la tipografía, el papel y

³⁵ Hay que destacar los nombres de Cilla, Xaudaró, Mecachis. Velasco y Rojas entre otros.

³⁶ Tal fue la importancia de esta publicación que en el *Año artístico* de enero de 1915 p. 25 se recoge cómo el Círculo de Bellas Artes, en Junta General extraordinaria acordó adherirse al homenaje solicitado por Galdós para los fundadores de *La Esfera*, y fueron nombrados por unanimidad socios de honor Francisco Verdugo y Mariano Zavala, debido a que la mencionada publicación desde su primer número había procurado un nuevo renacimiento estético tanto por las ilustraciones como por los textos literarios.

la ilustración. Se resucitó el cuento y las narraciones breves que muchas veces, para su mejor difusión, se entregaban incluso como encartes dentro de la prensa o de las publicaciones periódicas. Las ediciones eran baratas pero, a diferencia de las novelas por entregas, se mejoraba notablemente la calidad y se incrementaba de forma notable las tiradas para que el número de ejemplares vendidos produjera beneficios al editor a pesar de su bajo precio. Una auténtica revolución en el mundo editorial de las publicaciones periódicas fue la publicación de la colección *El cuento semanal*³⁷ (1907-1912), que obtuvo un éxito arrollador. Fundado por Eduardo Zamacois y en el que confluyeron una serie de elementos que justificaron plenamente su gran aceptación. Independientemente de su precio asequible a la gran mayoría de la población, esta colección. Estaba editado con esmero, se cuidaban todos los elementos del libro, desde el papel a la composición del texto en la hoja. Se eligió la composición a dos columnas, con una tipografía clara y de fácil lectura, el papel era de calidad y en todas ellas podemos encontrar una cubierta atractiva, ilustrada con un dibujo en blanco y negro o en color o bien con una fotografía. Cuando se empleaba este recurso, la mayoría de las veces, era para reproducir el retrato del autor. Con esta colección se intentó, no sólo fomentar la afición a la lectura, sino también, difundir la nueva literatura escrita muchas veces por escritores de renombre como, por ejemplo, Jacinto Octavio Picón, autor que inauguró la colección. Muchos otros escritores como Pío Baroja, Joaquín Dicenta, Ramón del Valle Inclán Ramón Gómez de la Serna³⁸ y tantos otros escribieron sus relatos para esta colección y para tantas otras que surgieron en estas primeras décadas del pasado siglo³⁹.

La publicación de este tipo de impreso no queda circunscrita sólo a las obras literarias, sino que se pueden encontrar folletos de las más diversas materias como filosofía, religión, biografías, normas de buena educación, recetarios de ciencias, de artes culinarias, manuales de nuevas profesiones.

Tal es el auge de estas publicaciones que si analizamos los datos referidos a la entrada en la Biblioteca Nacional de libros y folletos puede comprobarse cómo éstos superan siempre en número a los libros impresos según el cuadro adjunto.

³⁷ Sainz de Robles, Federico Carlos. *La promoción de "El cuento semanal", 1907-1925*. Madrid, Espasa Calpe, 1975.

³⁸ Gómez de la Serna, Ramón. *Ismos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1931. En esta obra el autor habla de la novela corta y la considera como "las novelas de la lealtad" pues el lector la finaliza en el momento conveniente.

³⁹ Una recopilación de este tipo de colecciones la encontramos en la obra de: Sánchez Álvarez Insúa. *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*. Madrid, Libris, 1996.

Obras remitidas a la Biblioteca Nacional por los impresores⁴⁰

Año	Libros	Folletos
1909	3.307	4.190
1910	3.438	3.557
1911	3.232	4.051
1912	4.810	4.007
1913	3.652	3.025
1914	3.995	4.019
1915	4.832	4.131
1916	4.176	5.312
1917	4.820	6.019
1918	3.620	4.021
1919	3.753	4.024
1920	2.591	3.650
1921	2.155	3.010
1922	2.570	3.800
1923	2.920	3.612
1924	2.710	3.140
1925	2.903	3.700
1926	2.941	3.600
1927	2.650	3.612
1928	2.830	3.530
1929	2.740	3.912
1930	3000	3.820

⁴⁰. Datos tomados de los anuarios estadísticos de los diferentes años y elaboración del cuadro propia.

Otro factor que jugó un papel determinante a la hora de fomentar la lectura fue la temática de publicaciones que se editaron. En muchas ocasiones la producción bibliográfica de nuestro país se basaba en obras que no eran atractivas para la gran mayoría de la gente. Durante los primeros años del siglo XX el autor por primera vez en España estableció un doble acercamiento, de una parte a los editores y por otra a los lectores. Los autores buscaban el poder vivir de su trabajo como escritores, y de otra parte cautivar y seducir a los lectores. Para ello debían ofrecer unos relatos acordes con las inquietudes y sus necesidades tal y como el propio Unamuno indicaba:

[...] «De algún tiempo acá ha aumentado mucho en nuestra patria el concurso de libros, pero es de libros baratos, populares y de divulgación. El llamado pueblo, las clases más necesitadas, es el que lee relativamente más, y mientras, en las clases llamadas directoras cunde el escepticismo y cierto mal velado horror a la cultura, son las clases bajas las que sienten hambre de verdad y sed de palabra. Los obreros de fábrica, los horteros (empleo este término sin sombra alguna de desdén, antes bien, como honroso) los pequeños empleados, tienen más ansias de aprender que los licenciados y doctores, hastiados por unos años de carrera que agotan el mejor temple natal.

Si yo creo en el resurgir de España, es en vista de las palpitaciones de vida que se observa en la masa obrera, en su afán por instruirse y educarse y en el empeño con que busca en sí misma la redención.

En cuanto a los escritores y publicistas no tenemos por qué quejarnos, pues si el público no nos hace caso es, porque no nos interesamos por las cosas que al público interesan, sino que tenemos un recio empeño en que sea él quien se interese en nuestras mezquindades y ñoñeces⁴¹»

Esta situación apuntada por Unamuno en 1914 pronto cambiaría. Tanto los autores como los editores se esforzaron en ofrecer a los lectores las obras que éstos necesitaban y reclamaban. Ambos constituyeron una parte esencial del cambio cultural que se produjo en nuestro país. Los autores crearon obras literarias que respondían a las inquietudes, anhelos, ideales políticos y a las nuevas corrientes estéticas que conformaron la creación literaria de gran parte del siglo XX y, los editores, volcándose en el mercado nacional ofrecieron a los nuevos lectores aquellos títulos correspondientes a los autores más leídos en otros países. Posibilitaron que éstos se pudieran conocer en España, debido a buenas traducciones, y también, por su apuesta decidida a favor de los nuevos valores literarios, hasta entonces desconocidos. En esas primeras décadas del siglo XX surgieron en nuestro país numerosos escritores y poetas que marcaron toda una

⁴¹ Unamuno, Miguel de. *La Ilustración Obrera*. Barcelona. 20 de febrero nº 1, año 1 (1914).

época de gran creatividad y desarrollo literario conocida como la *Edad de Plata*⁴² de las letras españolas. Por último, los editores ofrecieron libros que, a pesar de los problemas de papel y del coste de la edición, fueron asequibles para la gran mayoría de la población y que estaban en consonancia con las inquietudes e intereses culturales de la sociedad del momento.

A pesar de este enorme desarrollo editorial en el que la edición de libros fue imparable, no se desarraigó la vieja tradición de la edición de folletos, anteriormente mencionados, de tal forma que la producción de folletos siempre fue superior a la de los libros. Bien es cierto que estos folletos no se limitaban, como antaño, a las novelas o folletines, sino que en un número reducido de páginas se editaban obras de muy diferentes materias como catálogos de exposiciones, opúsculos literarios, panfletos políticos y tantas otras, todo ello, en aras de ofrecer las más variadas posibilidades a los lectores y, de servir de punta de lanza a la introducción de nuevas formas de pensamiento. Tan importante era el panorama bibliográfico español en esos años que, incluso, algunos de los más importantes editores del momento, como Gustavo Gili, dibujaron, apenas transcurrida algo más de una década desde lo escrito por Unamuno, un panorama mucho más optimista. Según Gustavo Gili, el mundo del libro había cambiado, existían lectores y, tanto los autores como los editores habían modificado sus relaciones lo que contribuía a la consolidación de esta industria cultural y al desarrollo del comercio del libro con países de habla hispana, abriendo nuevos mercados e intercambios tanto culturales como comerciales, que aunaban y estrechaban los lazos con los países de Hispanoamérica.

[...] «El negocio editorial ha tenido una evolución notable. Hace 30 años los más importantes en el ramo de la edición eran, en Madrid, el libro escolar, y en Barcelona las obras por entregas, novelas folletinescas y obras de gran lujo... Hoy las ediciones por entregas han desaparecido...Se debe a una desviación de las aficiones del público, encauzadas hacia la revista ilustrada y las novelitas cortas sobretodo de aventuras, de viaje o de cinematografía. Esto, que muchos lo consideran como inconveniente para el desarrollo del libro, a mí me parece que lo favorece. No se llega al libro más que cuando se siente verdadera afición a la lectura y no es el libro el elemento más adecuado para crearla.

[...]Antes el editor compraba los derechos de autor por mil o dos mil reales. Hoy el autor percibe un % por edición o ejemplar sin perder el derecho de propiedad intelectual. ⁴³»

⁴² Mainer, José Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. 4º ed. Madrid, Cátedra, 1987.

⁴³ Gustavo Gili. Entrevista. *Boletín de la Unión de Impresores*. Madrid, 1926 p. 3.

Igualmente, Menéndez Pidal, intelectual de renombre, sigue en una línea similar a la de Gustavo Gili al describir el panorama del libro español en ese momento: «Creo que en España se ha dado un avance enorme en los últimos años en cuanto a la labor literaria. Se inició con el siglo y ahora está en un momento de gran importancia [...] No hay para el fomento de nuestro libro más que dos procedimientos uno, lento, de especulación, el de intensificar nuestra cultura, otro, expeditivo de orden comercial, el de organizar nuestra exportación y no dejar que los demás países tengan allá la primacía del escaparate»⁴⁴.

También los gustos de los lectores evolucionaron y se adaptaron a los cambios que sufrió la sociedad. Las librerías se hicieron más accesibles, se desarrollaron y fomentaron los escaparates desde los que los libreros mostraban las últimas novedades recibidas en su tienda. Las librerías dejaron de ser almacenes desordenados y pasaron a ser lugares de encuentro donde también se desarrollaban tertulias de muy diversos géneros.

Por último, para el posterior desarrollo del libro hay que considerar el momento político que vivía en España en esas décadas y cómo éste afectó directamente a la producción bibliográfica de nuestro país. Para ello nada mejor que remitirnos al artículo de Alberto Insúa⁴⁵ en el que retrata el desarrollo de la industria editorial en España, el incremento del número de lectores, el interés de éstos por las obras que se publicaban en ese momento en nuestro país y, de cómo la situación política del país podía favorecer la difusión y la demanda de los libros con la esperanza y con el esfuerzo de que este nuevo renacimiento literario y artístico no quedara truncado por motivos políticos, algo que posteriormente sin embargo, sucede con la Guerra Civil en 1936.

[...] «No figuró entre los gobernantes de las dos dictaduras ningún enamorado del libro. Nada hicieron o muy poco aquellos hombres a favor del libro....Durante la Primera Dictadura se instituyó la Fiesta del Libro y organizó o se reorganizó la Cámara Oficial del Libro, con su consecuencia de la Escuela de Librería. Coincide con los gobiernos dictatoriales la aparición en Madrid y Barcelona de varias empresas editoras que contribuyeron al auge del libro abaratándolo, lanzando a precios inverosímiles obras literarias, maestras o no. Nunca se traduce tanto en España ni se vende tan bien lo traducido como en los tiempos crepusculares del régimen monárquico. Las ediciones españolas de libros extranjeros que solían ser muy cortas y reducidas a la literatura francesa se amplifican y multiplican, respondiendo al interés de nuestro público por todas las cuestiones universales. Las novelas alemanas y rusas, recuérdese el caso de “Sin novedad en el frente” alcanzaron éxitos muy superiores a los de la novela nacional. Los libros que tratan de problemas sexuales y los que hacen historia o exégesis del gran hecho ruso son, dicen los libreros, los que mejor se venden. Nadie pretenderá que el Estado Español, detentado por entonces

⁴⁴ *Boletín de la Unión de Impresores*. Octubre 1929, p. 3.

⁴⁵ Insúa Alberto. Reproducción del artículo publicado en el diario *La Voz* y reproducido en el *Boletín de la Unión de Impresores*. Agosto 1931, p. 1.

por espíritus obscurantistas tenga parte voluntaria en el progreso indiscutible de la mentalidad española. Precisamente este progreso equivale a una rebeldía. Representa nada menos que una oposición, entre el Estado, que hace marcha atrás y la nación que camina hacia delante. Es el síntoma del divorcio entre la nación que se está formando, y el Estado que pretende deformarla, imponerle un tipo feudal. El combate se resuelve a favor de la primera el 14 de abril. En resumen, la Dictadura, en sus dos fases, se encuentra inerme ante las invasiones del libro, va a morir por el libro. Sospechándolo turbiamente querrían perseguirle... La República empeora momentáneamente la situación del libro. El público, sugestionado por los grandes movimientos políticos, atraído por el vértice de la revolución, satisface su curiosidad, su ansiedad, con la lectura de los periódicos... Más todo esto nublándolo de pronto, prepara un horizonte claro para el libro español. Consolidada, la República será quien lo defienda y lo proteja, dictando leyes especiales que faciliten la producción literaria y la industria editorial. ... Nuestra Segunda República ha sido obra principalmente de los escritores. En el Gobierno provisional y en las Constituyentes son primeras figuras literatos ilustres. No es posible que el momentáneo ahogo del libro nacional se convierta en asfixia. Pero convendría que no se tardase mucho en hacer reaccionar al enfermo⁴⁶».

1.7. El panorama artístico español y su necesidad de cambio en las primeras décadas del siglo XX

El panorama descrito por el novelista Insúa para el mundo del libro puede extrapolarse y ser igualmente válido para el resto de las manifestaciones artísticas. De hecho, los literatos ya consagrados, como los escritores de la Generación del 98, criticaban duramente el panorama político y cultural español, pero son los escritores más jóvenes, los que empiezan a emerger al comienzo de la centuria, los que propugnan con mayor ímpetu una renovación profunda de los esquemas políticos, sociales y culturales que predominan en la España de comienzos del siglo XX. Son los miembros de la nueva generación que no se limitan sólo a ejercer una crítica, sino que son agentes activos con la finalidad de sumarse a los movimientos de renovación que se sucedían en los diferentes países europeos.

En el campo del arte, de la pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas, dibujo e ilustración se trata también de renovar el panorama artístico español. Los viejos modelos del siglo XIX alentados y perpetuados en el tiempo a través de las Exposiciones Nacionales, auspiciadas por las clases dirigentes y desde la Administración, satisfacen cada vez menos a muchos de los artistas que buscan cambiar la estética oficial y acercarse a Europa, especialmente a París, capital mundial del arte en las primeras décadas del siglo XX, ciudad desde donde se propiciaba el uso de los nuevos lenguajes artísticos y existía una mayor permeabilidad y asimilación de los cambios que se sucedían en el arte. La

⁴⁶ Este panorama descrito por Insúa tiene su reflejo en el extranjero y en el Anuario Bompiani correspondiente a 1932 p.337 y ss donde se comenta cómo en España a pesar del momento revolucionario que se vive, el panorama literario es pobre y gris y no se corresponde con la euforia aportada por el nuevo régimen.

modernización de España, en el campo artístico, al igual que sucede en el campo de la literatura, esta vinculada a la aceptación de estos nuevos lenguajes de expresión artística.

Esta renovación se produce de forma lenta y son diferentes los cauces empleados para favorecer su penetración en nuestro país. Uno de los vehículos tradicionales para el conocimiento y aceptación de lo foráneo es desde los tiempos más antiguos el viaje. Numerosos son los viajes que los artistas españoles realizan a París, que en los primeros años del siglo XX se ha convertido en la capital del arte. Se produce un verdadero éxodo de artistas españoles a esta ciudad donde viajaron pintores, escultores, dibujantes, modistos. Algunos pasaron largas temporadas aprendiendo y viviendo la bohemia francesa, otros incluso llegaron a establecerse de forma definitiva. Es un hecho bastante elocuente que Picasso, el incansable buscador de nuevas rutas artísticas, con 19 años realizara su primer viaje a la capital francesa en 1900. Posteriormente, regresó a Barcelona pero volverá a París en repetidas ocasiones hasta establecerse de forma definitiva en Francia. Pero no sólo es Picasso el que tiene como meta París, sino que muchos otros artistas españoles emprendieron el camino hacia Francia. Este grupo fue tan numeroso y ejerció una fuerte influencia en nuestro arte que ha dado origen a una Escuela denominada Escuela de Pintores Españoles en París, a la que pertenecieron María Blanchard, Celso Lagar, Francisco Bores, Pablo Gargallo, Oscar Domínguez, Julio González, Ginés Parra, Hernando Viñes, Mateo Hernández entre otros⁴⁷.

Pero no sólo son los artistas españoles los que viajaron para conocer el arte que se realizaba en otros países, sino que también España fue visitada por muchos artistas y nuestro país dejó de ser visto bajo el prisma del pintoresquismo romántico como había sucedido durante el siglo XIX y muchos artistas se establecieron temporalmente en nuestro país. A ello contribuyó la postura de neutralidad de España durante los años de la Gran Guerra permitiendo su estancia en nuestro país huyendo de la barbarie que toda guerra conlleva. Estos artistas encontraron un país bastante receptivo en el que pudieron desarrollar sus nuevos modelos y también encontrarse con una serie de artistas con los que poder establecer relaciones de compañerismo y de unión en la búsqueda de nuevos caminos y deseos de renovación patentes en la España de esos años.

Sin embargo, la amistad y el intercambio personal entre los artistas e incluso el compartir trabajos conjuntos en diferentes proyectos y exposiciones, no fueron suficientes para cambiar los modelos existentes y aceptados durante largos años. Se necesitaba recurrir a otros medios de difusión que favorecieran el conocimiento de la obra de estos artistas como por ejemplo la realización de exposiciones, donde el público pudiera conocer las obras que colgaban de las paredes de algunas de las galerías que, tímidamente, acogían el nuevo arte. En muchas ocasiones también las galerías recurrieron al auxilio de la imprenta ya que

⁴⁷ Ballester, José María. *El exilio de los artistas plásticos* En *El exilio español de 1939* Madrid, Taurus, 1976-1978, p. 15 y ss. considera que se produce una emigración artística desde los primeros años del siglo XX pero que aumenta significativamente en los años 20 cuando la presencia de artistas españoles se deja sentir de forma cuantitativa. Esta circunstancia se considera como un primer exilio porque muchos de estos artistas no pudieron regresar a España.

se solía editar un catálogo que, si bien la mayoría de las veces se reducía a un sencillo díptico en el que se recogía un breve texto de presentación de la obra realizado por un crítico o compañero del artista, también puede llegar a ilustrarse con alguna reproducción de alguna de las obras expuestas lo que nos aporta una información de gran valor documental.

A pesar de la importancia que estos catálogos los artistas representantes del cambio artístico en nuestro país también recurrieron a la edición de revistas como medio de difusión. Estas publicaciones fueron un aglutinante y un exponente de los trabajos realizados por los diferentes artistas independientemente del país de origen de los mismos. Las revistas contribuyeron también a la internacionalización de los sucesos artísticos más destacados y a ser plataforma de difusión a través de las críticas artísticas frente a estos acontecimientos. Fueron, igualmente, instrumentos de debate y controversia entre diferentes tendencias y plataforma de para la experimentación y para la creación.

En estos primeros años del siglo XX se produjo una estrecha unión entre las vanguardias artísticas y el mundo de la imprenta. El nuevo arte recurrió a la impresión de libros, folletos, revistas y carteles para difundir sus principios y propuestas artísticas. No en vano, todo nuevo movimiento artístico fue acompañado de su correspondiente manifiesto impreso en el que se presentaban sus objetivos e intenciones. Los nuevos movimientos artísticos no se ceñían sólo al ámbito plástico de la pintura y escultura, reconocidas por todos como las artes por antonomasia, sino que se extendían a las artes decorativas, al dibujo y a los grabados. También la creación literaria, la arquitectura, el teatro, la música y el cine, que nace en esos años, se incorporaron a estos movimientos de vanguardia revolucionando y cambiando los antiguos esquemas. Igualmente los artistas no se limitaron únicamente a un solo ámbito de la creación artística, sino que, con frecuencia, se expresaron y experimentaron los diferentes lenguajes. Los escritores se hicieron editores como por ejemplo Juan Ramón Jiménez⁴⁸, Federico García Lorca, Rafael Alberti entre otros trabajaron tanto en el campo de la plástica como en el de la creación literaria e, incluso, también realizaron una cierta actividad de carácter editorial. La sensación de pertenencia a un grupo, provocaba que los artistas, compañeros y amigos trabajaran con frecuencia en proyectos y actividades comunes como por ejemplo en las representaciones teatrales, donde los pintores, realizaban los decorados y el vestuario de los artistas, algo que, posteriormente, también sucederá con el cine en que trabajaron fotógrafos, pintores, escritores en la realización de las películas⁴⁹.

La diversidad de actividades del artista, los diferentes planteamientos de las distintas tendencias que se sucedieron a lo largo de las primeras décadas del siglo XX y, lo que muchos de los intelectuales e incluso políticos esperaban del arte como medio de sensibilización de las masas, dio origen a una serie de teorías y actitudes

⁴⁸ Juan Ramón Jiménez Juan Ramón Jiménez (Moguer, Huelva 1881-Puerto Rico 1958). Trabajó durante dos años como director para la editorial Calleja y también para la editorial Renacimiento y Signo además de dirigir las revistas de la Residencia de Estudiantes.

⁴⁹ Son múltiples los ejemplos de esta colaboración. A modo de ejemplo citaremos el logotipo realizado por Benjamín Palencia para el grupo de teatro “La Barraca” o la conocidísima colaboración de Salvador Dalí y Luis Buñuel en la película *El perro andaluz*”

frente a la creación artística y a la finalidad y objeto de la misma que en muchos casos llegaron a ser irreconciliables entre sí y que determinaron el compromiso del artista con la sociedad. Una de ellas fue la de concebir el arte sin ninguna otra finalidad que la puramente estética, es el arte por el arte defendida en España por José Ortega en la que elimina del arte cualquier aspecto social del mismo⁵⁰. En contraposición encontramos el concepto de arte en el que se defiende un arte que represente la expresión del pueblo, hecho por el pueblo y para el pueblo. Esta última, ya fue apuntada tímidamente en el siglo XIX por el artista inglés William Morris. Este artista creía que el arte debía servir para elaborar bellos objetos, el arte debía formar parte de la vida cotidiana para que el mayor número de personas pudieran gozar de la belleza. En una línea similar, pero con un mayor componente político encontramos las ideas sobre arte del geógrafo e ideólogo del anarquismo contemporáneo, Eliseo Reclús. Reclús considera el arte como pieza esencial de la vida del hombre y del obrero, éste debe disfrutar con su trabajo de forma que su actividad productiva se convierta en arte. El arte, concebido bajo este prisma, no se limita de forma exclusiva a la creación de objetos bellos, sino que se hace extensivo a cualquier actividad humana. El obrero debe realizar por tanto su trabajo como si se tratara de una obra de arte: « el arte es la vida...el obrero se hace artista, quiere que la obra se haga perfecta en belleza, que adquiera un carácter de duración y universalidad para la admiración de todos»⁵¹.

Esta postura poco a poco se radicaliza y el arte no sólo participa en todas las actividades del hombre y, por tanto, de sus creaciones, sino que también debe ser un instrumento activo en la lucha política y social. El arte debe ser un arte comprometido, que refleje la situación de los trabajadores, que represente las desventuras del pueblo, denuncie las situaciones de injusticia social, mantenga viva la crítica a la clase burguesa explotadora de la clase trabajadora, El arte y su lenguaje se convierte en emblema y en potente instrumento de los partidos políticos, especialmente los partidos de izquierdas entre los que destacan los anarquistas y los comunistas⁵².

Junto a este arte *revolucionario* existe, como ya se ha dicho, otro grupo de artistas que considera que el arte debe ser un arte indudablemente revolucionario, pero entendiendo la revolución como una ruptura total con los modelos clásicos que han dirigido la creación artística desde la época del Renacimiento. Se busca un lenguaje abstracto y libre que permita a los artistas del nuevo siglo XX crear al margen de la pura imitación de la naturaleza. El arte debe sólo crear y no imitar tal y, como subrayan los artistas del movimiento cubista que una y otra vez apuestan por un arte nuevo que no debe buscar la imitación sino crear. El movimiento cubista no es el único movimiento que surge a principios del siglo XX, sino que aparecen muchos otros movimientos o *ismos* como el Futurismo, Dadaísmo, Rayonismo, Suprematismo, Surrealismo que conformaron las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX y que, como rasgo común de muchas de estas

⁵⁰ Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. 2ª ed. Madrid, Revista de Occidente, 1928, p. 9.

⁵¹ Reclús, Eliseo. *El hombre y la tierra*. Barcelona, s.a. Cita tomada de Martínez Novillo, Álvaro. *A modo de epílogo. El escultor y su obra* en: Mateo Hernández. *Agenda. Anotaciones de un escultor*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, p. 139 y ss.

⁵² El tema del compromiso político del arte en España ha sido estudiado por Madrigal Pascual, Arturo. *Arte y compromiso. España 1917-1936*. Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2002.

tendencias, se apoyaron para la justificación y explicación de sus objetivos en manifiestos que ven la luz, tanto por su exposición en actos públicos, conferencias, debates, tertulias como por su publicación en revistas y periódicos.

En España, la introducción de todas estas tendencias se produjo de forma más lenta con respecto a otros países europeos⁵³ como pueden ser Francia, Alemania e incluso Italia. También existió en los primeros años una clara diferencia entre la actividad artística desarrollada en las dos ciudades consideradas los centros de la vida social y cultural de nuestro país Madrid y Barcelona a las que según avanza el siglo se irán incorporando otras ciudades como Bilbao, Sevilla o Tenerife en las Islas Canarias.

1.8. Madrid y Barcelona: dos modelos de renovación artística

Madrid es el centro político y administrativo del país y ello lastra y dificulta sobremanera la renovación artística, incluso en el ámbito arquitectónico, donde las nuevas tendencias se incorporan con cierto retraso al tejido urbano. En esta ciudad, considerada pueblerina por muchos de los artistas⁵⁴, vive la clase política compuesta la mayoría de las veces, por una nobleza que se ha integrado en muchos de los estamentos políticos y cargos públicos, así como por una burguesía inmovilista, que desarrolla sus actividades más a la sombra de la administración que en el ámbito industrial y empresarial siempre más dinámico y receptivo a los cambios.

En el Madrid de principios del siglo XX se organizaban las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes⁵⁵ cada dos años y, a pesar de la gran cantidad de artistas que en ellas participaban y colgaban sus obras, la práctica totalidad de los pintores participantes se inspiraban en los modelos tradiciones de la pintura y escultura del siglo XIX. Pocos artistas representaban las nuevas tendencias. Es a partir de 1908 cuando podemos encontrar algunos nombres apartados de las tendencias tradicionales como Isidre Nonell, José Gutiérrez Solana, Santiago Rusiñol o Daniel Vázquez Díaz que colgaron sus obras en estas exposiciones, pero sin obtener en ese año ninguna mención. Estas exposiciones, con el pasar del tiempo, se hicieron más permeables y receptivas a las nuevas formas de expresión que afloraban y el Jurado, poco a poco, admitió nuevos nombres que conformaban el panorama español de las vanguardias. Así encontramos en 1912 de nuevo a Santiago Rusiñol, y a José Gutiérrez Solana y se incorporaron José de Togores, los hermanos Zubiaurre y en escultura Pablo Gargallo. A estos artistas los iremos encontrando en ediciones sucesivas y además se irá ampliando la relación a otros que en años posteriores configurarán el panorama renovado del arte español. También por parte de los organizadores y jurado se trató de ampliar las paredes de estas

⁵³ Brihuega, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España*. Madrid, Istmo, 1981.

⁵⁴ Ramón Gómez de la Serna, que muchas veces gusta de ese casticismo critica el provincianismo y expone que “*Si Picasso ha revolucionado el arte moderno es porque ha sabido alejarse a tiempo del provincianismo, de esa pobreza que llevamos todos en Madrid*” Recogido por Jiménez Millán Antonio. *De la vanguardia al nuevo romanticismo. La crisis de una ideología literaria*. En: Wentzlaff-Eggebert, Harald. *Las vanguardias literarias en España: bibliografía y antología crítica* Frankfurt, Veruvert Iberoamericana, 1999. p. 632.

⁵⁵ Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes creadas por Real Decreto de 28 de diciembre de 1853 cuyo Reglamento se estableció el 1 de mayo de 1854.

caducas exposiciones al nuevo arte y así en el prólogo del catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes se dice

[...] Se ha procurado en el actual [certamen] reunir todas las tendencias imperantes en el campo del arte, lo mismo las ya consagradas y definidas, autorizadas por nombres prestigiosos y fuera de discusión, que las que inician los elementos nuevos impulsados por legítimos anhelos juveniles que, mirando a Europa, aspiran a sumarse al desenvolvimiento moderno y universal del arte»⁵⁶.

En esta exposición encontramos los nombres de Joaquín Mir, Santiago Pelegrín, y a los ya mencionados Santiago Rusiñol, Daniel Vázquez Díaz junto a los hermanos Zubiaurre. Sin embargo, es en la exposición del año de 1926, celebrada en plena dictadura del General Primo de Rivera, cuando las salas de la exposición de ese año exhiben obras de Hipólito Hidalgo de Caviedes, Francisco Pérez Mateos, Gabriel García Maroto, Timoteo Pérez Rubio y el arquitecto Fernando García Mercadal, lo que nos puede llevar a pensar que, al igual que hemos visto en la producción y edición de libros, también la Dictadura, en contra de su voluntad, alentó el espíritu de rebeldía y revolución en los artistas plásticos e hizo que su producción artística fuera más numerosa, combativa y se convirtiera en símbolo de discrepancia e inconformismo.

Al margen de las exposiciones institucionales, como son las mencionadas Nacionales de Bellas Artes o los Salones de Otoño, otras instituciones organizaron exposiciones que dinamizaron el panorama artístico madrileño como las celebradas en el Ateneo de Madrid, Círculo de Bellas Artes o los Salones de los Humoristas impulsados por el crítico José Francés para afianzar el arte del dibujo y de la caricatura. También se llevaron a cabo numerosas actividades culturales tanto literarias como artísticas que se realizaban en el Ateneo de Madrid, centro de debate político y cultural, en la Residencia de Estudiantes. Sin embargo, es difícil encontrar en Madrid galerías dirigidas por mecenas, coleccionistas o simplemente personas emprendedoras e interesadas por las nuevas tendencias que apuesten por el desarrollo y promoción del arte de vanguardia⁵⁷. Pero, a pesar de que el arte se formalizara en Madrid en instituciones de carácter público o privado, ello no supuso un gran impedimento para que en esta ciudad se mostraran obras de artistas emergentes en la vanguardia española. De hecho, podemos constatar la inauguración de diferentes exposiciones que supusieron un hito en la capital del país para la introducción y promoción del arte vanguardista. Un primer intento lo encontramos en la exposición celebrada en 1915 en la Sala de Arte Moderno, en la Calle del Carmen, donde se mostraron obras de pintores cubistas como María Blanchard, Diego Rivera y Lluís Bagaría. Era la segunda exposición que se celebraba en España de esta tendencia, ya que la primera se había celebrado con anterioridad en Barcelona en las Galerías Dalmau en 1912. Esta exposición estaba organizada por Ramón Gómez de la Serna, que hizo el prólogo del catálogo. Ramón Gómez de la Serna al que se puede calificar como el impulsor y defensor del nuevo arte en Madrid fue un ferviente admirador tanto del cubismo como de cualquier otra tendencia que supusiera una renovación del arte, incluso afirmaba que el siglo

⁵⁶ Exposición Nacional de Bellas Artes. 1917. Madrid, p. 3

⁵⁷ Faltan también estudios exhaustivos sobre las exposiciones realizadas en Madrid en las primeras décadas del siglo XX, que sin embargo sí existen referidos a Barcelona.

XX no comenzaba en 1900 sino en 1908 por lo que al arte se refiere⁵⁸. Hay que recordar que en ese año Georges Braque apuesta decididamente por el cubismo con su obra "*Casas de L'Estaque*" rechazada en el Salón de Otoño francés de ese año, y Picasso había pintado el año anterior las "*Demoiselles d'Avignon*" que tanta influencia ejerció en Braque. Ramón Gómez de la Serna publicó en 1909 en la revista *Prometeo* de su propiedad y de la que además era director, la traducción del manifiesto Futurista de Marinetti el mismo año en que este manifiesto había sido publicado en *Le Figaro*. Al año siguiente, también en *Prometeo* publicó el *Manifiesto Futurista a los españoles*. La exposición de arte cubista de 1915 celebrada en Madrid, sufrió un rechazo y una crítica feroz por parte de los detractores pero, sin embargo, obtuvo un gran éxito de público, quizás por el escándalo que supuso, ya que incluso se obligó a retirar del escaparate un cuadro de Diego Rivera representando el retrato del organizador que, sin embargo y, paradójicamente, fue alabado por su conferencia y prólogo en su defensa del cubismo⁵⁹. Hay que destacar que muchas de estas exposiciones que se celebraban no sólo en Madrid, sino también en Barcelona y en otras ciudades de nuestra geografía, independientemente de las palabras de introducción de los catálogos impresos para la ocasión, llevaban aparejadas una serie de actos como la organización de conferencias que se celebraban con motivo de las mismas, quizás en el intento de hacer más comprensible por medio de la palabra el nuevo lenguaje plástico a un público anclado en modelos y gustos tradicionales. Muchas de estas conferencias pasarán a la posteridad debido a su publicación en las revistas. La vinculación del arte en sus diferentes manifestaciones, escultura, pintura, música con la palabra tiene su máximo exponente durante la exposición individual de Daniel Vázquez Díaz junto a su esposa la escultora Eva Aggerholm celebrada en la Biblioteca Nacional en 1921, año en el que coincidieron diversas veladas ultraístas que trataron de consagrar tanto al artista, que en ese momento compartía los principios ultraístas como a los diferentes artistas y escritores que participaban de estos movimientos⁶⁰. En 1925, en el Palacio de Velázquez, se organizó la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Esta exposición supuso un hito dentro de la difusión y consolidación de las vanguardias, ya que por primera vez se intentó integrar en una única exposición a todas las tendencias y a todos los artistas que apostaban por estas nuevas formas de expresión dentro del panorama artístico español⁶¹. Otra importante galería de arte fue la perteneciente al periódico *Heraldo de Madrid*, donde se celebró en 1929 el II Salón de los Artistas Independientes.

Si la actividad artística de Madrid, estuvo especialmente marcada por exposiciones colectivas que tuvieron como finalidad la de dar a conocer la actividad artística de los artistas representantes del nuevo arte, en Cataluña, y en especial en Barcelona, podemos decir que existió un esfuerzo continuo de índole

⁵⁸ Gómez de la Serna, Ramón. *Retratos de España*. Edición de Madrid, Ediciones B, 1988. En la p. 274 el autor se expresa de esta forma: "...el arte se despierta animoso, joven muchas veces. Así se despertó en ese principio de siglo, que si matemáticamente comienza en 1900, no se inicia hasta 1908.

⁵⁹ Francés, José. *El año artístico 1915*. Madrid, 1916. P. 53

⁶⁰ La importancia de las veladas ultraístas y su repercusión en la prensa es recogido por Brihuega, Jaime (1981) pp.224 y ss.

⁶¹ La importancia de esta exposición en el panorama artístico español se recoge en el texto de Jaime Brihuega en el catálogo Exposición conmemorativa de la *Primera Exposición de Artistas Ibéricos (mayo-Junio de 1925)*. Madrid, Club Urbis, 1975.

más personal que apostó por las nuevas tendencias a través de la creación de galerías de arte de carácter privado donde los artistas exponían sus obras. En Barcelona se desarrolló una fuerte industria que también favoreció el crecimiento de una burguesía más emprendedora y renovadora, con más aspiraciones y con más inquietudes culturales y, por tanto, más permeable a los cambios y a la asimilación de nuevas tendencias y manifestaciones artísticas que se desarrollaban en el país vecino. La proximidad geográfica favoreció también la impregnación y asimilación cultural de las nuevas tendencias, ya que Barcelona y otros lugares de Cataluña fueron, en muchas ocasiones, lugares de residencia para artistas procedentes de Europa, especialmente como ya se ha dicho, durante la Gran Guerra, que obligó a muchos de ellos a traspasar la frontera y a establecerse en nuestro territorio. En esos años encontramos en nuestro país al matrimonio Delaunay, a Francis Picabia junto a su primera esposa. También Barcelona y otras localidades de su costa fueron lugar de recreo para escritores y artistas siendo el más destacado que visitó estos lugares André Breton, padre del surrealismo. En el campo de las exposiciones colectivas dos exposiciones señalaron a Barcelona como el vínculo de nuestro país con el resto del mundo; las dos exposiciones Internacionales celebradas en esta ciudad, la primera en 1888 y la segunda, de mayor relevancia para el empuje de las nuevas tendencias artísticas en 1929. Para esta exposición, Barcelona se abrió al mundo a través de la montaña de Montjuic y en ella se construyeron los diferentes pabellones, algunos todavía profundamente enraizados en los viejos modelos, y otros, por el contrario, exponentes de la nueva arquitectura racionalista del momento y que albergaron los nuevos avances tecnológicos del mundo moderno.

Ejemplo de la apuesta por las nuevas tendencias artísticas es el edificio que todavía se conserva de Mies van der Rohe en el más puro estilo racionalista, en total consonancia con los postulados de la Bauhaus. Este pabellón simbolizaba el nuevo arte alemán tanto en lo referido a la arquitectura como a su decoración. El mobiliario fue diseñado por el propio arquitecto que había ideado un nuevo modelo de silla denominado *Silla Barcelona* en homenaje a la ciudad. Estaba construida en metal a modo de silla de tijera con asiento en piel. Según los cronistas de la época, junto a los avances técnicos, uno de los grandes protagonistas en la exposición fue el arte, ya que no sólo se podía ver arte antiguo en la exposición celebrada en el Palacio Nacional sino que también se podían admirar en los jardines de la exposición las esculturas de Pablo Gargallo junto a otros artistas como José Clará.

Si las Exposiciones Internacionales supusieron la ventana al exterior de los avances técnicos y de las nuevas tendencias artísticas, las exposiciones individuales eran el deseo de la ciudad de incorporar las nuevas tendencias. Se exponen las obras de los artistas, bien en exposiciones colectivas agrupados bajo una característica común, o bien, individuales. En el ambiente barcelonés de principios de siglo y, a imitación del francés, surgieron lugares donde los artistas más inconformistas y rebeldes exponían sus obras. De todos, el más conocido fue el mítico café *Cuatre Gats*, donde Picasso expuso sus obras junto a otros artistas como Nonell. En la Barcelona de las primeras décadas del siglo XX encontramos importantes galerías que realizaban su trabajo gracias a la apuesta decidida de sus propietarios por el nuevo arte de vanguardia. Entre ellas, hay que destacar la *Sala*

Parés, donde en el temprano año de 1903 expuso Isidro Nonell y, sucesivamente en 1905 el uruguayo Joaquín Torres García, si bien en estos años todavía sus trabajos tenían un fuerte carácter noucentista, muy diferentes a lo que, en años posteriores, sería su peculiar constructivismo. Josep de Togores también expuso en esta misma sala sus obras después de su estancia en París, en los años 1926, 1930 y 1935 o la exposición del escultor Pablo Gargallo en diciembre de 1934, en un intento de esta galería de mostrar las tendencias más arriesgadas de cada momento. La Sala Gaspar tuvo, en esos años, una actividad centrada en los artistas catalanes lo que la confería un carácter más regionalista. Otra sala, propiedad de Santiago Segura fue El Faianç Catalá donde expuso sus cuadros y dibujos Isidre Nonell en 1906. Esta galería apostó de forma decidida por los artistas próximos al Noucentisme. El trabajo realizado por Santiago Segura en la promoción y difusión de los nuevos lenguajes artísticos abarcó tanto el aspecto de galerista como el de editor pues por su iniciativa y una vez inauguradas sus galerías, fue el propietario de las Galeries Laietanes, editó las revistas catalanas *Picarol* (Barcelona 1912), *La Cantonada* (Barcelona 1914), *Revista Nova* (Barcelona 1914 y *Vell i Nou* (Barcelona 1915-1921), esta última quizás la más importante y la de mayor duración en el tiempo, donde también, como su título indica, daba cabida a todo tipo de tendencias⁶². Algo similar ocurre con los artistas que colgaron sus obras en las paredes de las Galeries Laietanes. La nómina de esta galería y, a diferencia de lo que ocurría con la ya mencionada Faianç Catalá, fue amplia y variada. En las Galeries Laietanes había cabida para todas las tendencias y estilos. Muchos de los artistas, que en un primer momento expusieron sus obras en ella, posteriormente, exhibieron sus trabajos en la mítica Galería Dalmau o también en la Sala Parés. Entre los artistas más destacados de las Galeries Laietanes encontramos al pintor surrealista Eleuterio Blasco Ferrer que expuso sus obras en 1932 y en 1934.

Dentro de la extensa y variada oferta de galerías que encontramos en esos años en Barcelona destacó, entre todas ellas, la ya citada Galería Dalmau. Propiedad de Josep Dalmau este galerista apostó de manera decisiva por la promoción del nuevo arte que se producía en Europa en esos momentos. En su galería expusieron tanto artistas nacionales como extranjeros que representaban las posturas más vanguardistas del momento en el mundo artístico europeo. En esta galería se celebró en 1912 la primera exposición de arte cubista en España en la que participaron Joan Metzinger, Albert Gleizes, Juan Gris, Marcel Duchamp, Marie Laurencin, Le Fauconnier y August Agero.⁶³ Cuatro años más tarde, en 1916, Albert Gleizes realizó en la misma sala una exposición individual. En la Galería Dalmau expusieron también los artistas españoles más destacados del momento como Salvador Dalí en 1927, Joan Junyer en 1925, Ángel Planells en 1930, Federico García Lorca en 1927, Joaquín Torres García en 1918, 1919, 1926 y 1929 y Daniel Vázquez Díaz en 1921 entre muchos otros⁶⁴. Independientemente de las exposiciones individuales y la memorable exposición de 1912 en la Galería Dalmau se celebraron otras exposiciones colectivas de gran calado en el mundo artístico

⁶² Mas Peinado, Ricardo. Gran Vía 613. Santiago Segura y las revistas de arte de Barcelona. En: *Arte Moderno y revistas españolas 1898.1936*. Catálogo de la Exposición. Madrid, 1996, pp. 53-62.

⁶³ La repercusión de esta exposición está recogida en la obra de Brihuega; Jaime, op. cit. (1981) p.173 y ss.

⁶⁴ *Repertori d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)* Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1999 p.97.

español como la Exposició d'Art Francés d'Avanguardia en 1920, la exposición de homenaje a Marinetti en 1928 y la Exposición de Arte Abstracto en 1929. Podemos decir que la Galería Dalmau representó en la España de los primeros años del pasado siglo, el ejemplo de lo que era una galería de arte de carácter internacional que apostaba por el arte de vanguardia, de forma similar a las galerías que existían en esos años en cualquier ciudad europea como París o Berlín. La línea artística de Dalmau se centraba en intentar mostrar este arte a través de sus exposiciones en las que realizaba una cuidada selección de los artistas ya que siempre buscaba el exhibir la obra de las figuras más destacadas del arte del momento, independientemente de donde realizaran su trabajo. Ello suponía una apuesta arriesgada, ya que el mercado del arte, en ese momento en España, era un mercado débil y más aún cuando se trataba de adquirir obra de estos artistas de vanguardia debido a que la aceptación y comprensión del mismo se limitaba a un reducido número de personas, y a que la gran mayoría seguía todavía aferrada a los viejos modelos impuestos por los maestros clásicos del paisaje y del retrato.

1.9. Propagación de las nuevas ideas artísticas a través de la letra impresa

Las vanguardias artísticas contaron para su difusión con un aliado incondicional: la letra impresa. Con respecto a las vanguardias y la actitud frente a ellas de público y crítica corrieron ríos de tinta tanto a favor como en contra que llenaron las páginas de periódicos y revistas. Los mismos artistas de vanguardia utilizaron también esas páginas para defender sus creaciones, para sembrar polémica y debatir sobre las obras que se presentaron en las diferentes exposiciones. Independientemente del poder de la prensa, las revistas jugaron un papel destacado ya que fueron las publicaciones periódicas las que pueden reflejar cómo es el arte en una determinada época⁶⁵, los gustos del momento, los artistas más destacados y las exposiciones de mayor éxito de público. Se creó también en esos años una necesidad de utilizar las revistas como medio de expresión de tal forma que el propio Guillermo de Torre, si bien se constriñó al ámbito de la literatura comentó que:

«Todo genuino movimiento literario, todo amanecer... ha tenido indefectiblemente su primaria exteriorización en las hojas provocativas de alguna revista y, recíprocamente, puede volverse la oración por pasiva y afirmar que todo escritor o todo período sin expresión previa en revista, no merece ser tomado en cuenta, salvo excepciones. La revista anticipa, presagia, descubre, polemiza»⁶⁶.

Se ha dicho en repetidas ocasiones que el fenómeno de las vanguardias en España no es un fenómeno de movimientos homogéneos ni monolíticos, sino una rica variedad de experiencias diferenciadas e, incluso, contrarias unas con otras⁶⁷.

⁶⁵ Cita tomada de Helene E. Roberts, por Trenc, Eliseo en *Las Bellas Artes en las ilustraciones*. En: *La prensa ilustrada en España*. Coloquio Internacional. Rennes, Iris Université Paul Valéry-Montpellier, 1996, p. 207.

⁶⁶ Torre, Guillermo de. El 98 y el modernismo en sus revistas. Elogio de las revistas. Cita reproducida por Pelta, Raquel El humor es una pluma de perdiz que se pone en el sombrero, p. 34. En: *Los humoristas del 27*. Madrid, 2002.

⁶⁷ Gubern, Román. *El cine sonoro en la Segunda República*. Madrid, 1977.

Este antagonismo se refleja también en las vivas polémicas que se suscitaron entre los representantes de las diferentes tendencias y cuyos nombres aparecían una y otra vez en distintas publicaciones. Estas experiencias, que necesitaban ser comunicadas, contrastadas y debatidas, usaban y abusaban de la revista como medio de difusión. Durante las primeras décadas del siglo XX nos encontramos ante una auténtica eclosión de este tipo de publicaciones que se dio a lo largo de todo nuestro territorio. No son sólo las grandes ciudades como Madrid, Barcelona o Bilbao las que contaron con revistas vanguardistas, sino que se produjo una auténtica diáspora, que se extendió al resto de las ciudades cuya vida cultural no era especialmente relevante. Se produjo un fenómeno de expansión que inundó todos los rincones pero que no se tradujo posteriormente en un auténtico arraigo en profundidad de las vanguardias. El fenómeno de las vanguardias en España se produjo de forma lenta, con retraso⁶⁸ y, además, se vio bruscamente interrumpido su desarrollo y consolidación por la Guerra Civil y la subsiguiente post-guerra durante la que, no sólo muchos de los artistas desaparecieron, bien por fallecimiento durante la contienda o por el exilio, sino que, por parte de los vencedores, se trataba de barrer cualquier resto de vanguardia y se instauró una estética en todo el territorio alejada de esos principios incluso por artistas que en años anteriores habían participado activamente en ellas.

De los distintos frentes en los que se desarrollaron las vanguardias podemos encontrar cómo las revistas de diferente tipo, tanto las publicaciones de carácter político, artístico, literario fueron un instrumento de difusión de este nuevo lenguaje. En la mayoría de ellas suele existir un hilo conductor común, debido principalmente a que, a pesar del abundante número de revistas que se publicaron durante esos años, siempre solían ser las mismas personas las que participaban en las diferentes publicaciones, incluso en aquéllas que se editaban en capitales de provincia⁶⁹. Ello es debido a que según interpreta Jaime Brihuega [...] «Sus manifestaciones no rebasan el nivel de prácticas burguesas de clase... contienen un proyecto de elite burguesa» [...] ⁷⁰. Este grupo de élite compartió muchas de sus inquietudes y aspiraciones, se agruparon en la organización de actos culturales como conferencias, exposiciones en las diferentes ciudades. Formaban, además, un grupo relativamente reducido y representan lo más selecto del momento. Sin embargo, con el paso del tiempo sus integrantes se radicalizaron en sus posturas especialmente en el plano político, lo que conllevó a la creación de nuevos grupos, de nuevos intentos editoriales ya con una línea de claro compromiso político. Otro aspecto que obligaba a escribir en diferentes revistas era la breve vida de la gran mayoría de las mismas, surgían con gran alegría, con gran ardor reflejado siempre en el editorial del primer número, pero que, posteriormente, muchas veces debido a dificultades económicas, escasa venta, cerraban y sus integrantes se encaminaban hacia la creación de otra nueva

⁶⁸ Con respecto al término vanguardia y lo que representa para muchos artistas y literatos del momento en la Gaceta Literaria se publica una encuesta donde se reflejan las diferentes posturas ante este concepto. La Gaceta Literaria publicada durante el mes de junio de 1930.

⁶⁹ Ejemplo de la diversidad y riqueza de los colaboradores encontramos en la revista *El estudiante* (Madrid 1923-1926), dirigida por Rafael Giménez Siles, precursora de otras publicaciones como *Post-Guerra* encontramos un total de 80 colaboradores de muy diferentes tendencias.

⁷⁰ Brihuega, Jaime. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*. Madrid, Cátedra, 1979 pp. 73-74.

publicación, sin caer nunca en el desánimo y siempre con un fuerte componente combativo.

Con respecto a las vanguardias, las revistas de arte y cultura que se publicaron en España y que apostaron de forma decidida por ellas, en muchas ocasiones, fueron un auténtico foro de polémica entre diversas tendencias e interpretaciones artísticas. Junto a esta vanguardia artística, que comprendía también la literaria, las páginas de estas revistas acogieron en ellas a la vanguardia política. En ellas se reflejaban muchas de las inquietudes políticas y sociales de la España de esos momentos en plena consonancia con el significado del propio término de vanguardia que conlleva la idea de atrevimiento, de combate y de audacia, con independencia del medio y del lugar en el que se desarrolle la propia actividad. En torno al concepto vanguardia se agruparon, por tanto, los diferentes frentes desde los se combate por la renovación y el cambio.

Entre las revistas en las que la tendencia política fue mucho más evidente podemos mencionar a la revista *España. Semanario de la vida nacional* (Madrid 1915-1924) donde la crítica de la situación social y política tenía un claro predominio frente a las secciones de arte, si bien también tenían cabida en sus páginas las críticas de arte escritas por Juan de la Encina. En esta misma línea de combate político encontramos según hemos dicho, posteriormente, la revista *Octubre* (Madrid 1933-1934) de tendencia comunista dirigida por Rafael Alberti y su esposa Teresa León, *Nueva Cultura* (Valencia 1935-1937) dirigida por Josep Renau cuya publicación continuó en los primeros años de la Guerra Civil. Esta revista era un claro exponente de la ideología de izquierdas y una continuación de las revistas publicadas con anterioridad de carácter meramente artístico. En esta revista la cultura y la política iban de la mano estableciéndose in fuerte vínculo.

En el ámbito meramente artístico el esfuerzo realizado por las publicaciones periódicas para la expansión de un nuevo gusto fue enorme. Pionera en la renovación artística fue la revista *Quatre gats* (Barcelona 1900) donde colaboraron Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Isidre Nonell y Joaquim Mir entre otros. Muy similar a la anterior fue *Pel & Ploma* (Barcelona 1899-1903) dirigida por Ramón Casas que también hizo muchas de sus cubiertas o *Reflector* (Madrid, 1920) de la que apareció un solo número y con cubierta diseñada por Rafael Barradas, *Ultra* (Madrid, 1921-1922), o *D'ací y d'allà* ⁷¹ todas ellas en consonancia con las tendencias más vanguardistas como el ultraísmo o el surrealismo o la revista *Les arts catalanes* (Barcelona 1928-1929) donde algunas de sus cubiertas fueron el más claro ejemplo gráfico en España del gusto suprematista o la *Gaceta Literaria*, (Madrid 1926-1929) que en los últimos números su director Ernesto Jiménez Caballero asumió una postura fascista, y de la que se alejaron muchos de sus habituales colaboradores, o la *Gasetta de les arts* (Barcelona 1924-1930)

⁷¹ El presente trabajo no va a tratar las cubiertas de las revistas, pero es imposible dejar de mencionar la importancia que las mismas tuvieron para el desarrollo de las cubiertas y la ilustración de las mismas por los artistas. Un estudio pormenorizado de las revistas lo encontramos en el Catálogo de la exposición del Reina Sofía

centrada casi exclusivamente en el arte catalán⁷². Si bien la gran mayoría de estas revistas, se publicaron en las ciudades de Madrid y Barcelona, tampoco quedaron al margen otras ciudades donde también encontramos publicaciones periódicas que hicieron un gran esfuerzo a través de sus páginas por fomentar e introducir al menos en los ambientes culturales de la ciudad un aire renovador acorde con las tendencias del momento. De ellas sólo mencionaremos en Sevilla *Grecia* (Sevilla 1918-1920) que representó la tendencia ultraísta, la citada la *Gaceta del arte* (Santa Cruz de Tenerife 1932-1936) que participó en la difusión en las Islas Canarias del surrealismo.

Los libros también jugaron un destacado papel en la introducción y difusión de los nuevos ideales tanto políticos, sociales y artísticos. Si bien éste tiene una penetración más lenta debido a que su compra no se produce con la inmediatez con la que los lectores compran los números de las revistas, sin embargo también tienen frente a las publicaciones periódicas una vida más duradera. No en vano los artistas denominados de vanguardia, impulsaron la edición de libros, muchas veces y en consonancia con su credo artístico, lucharon por modificar radicalmente la forma de edición tradicional, desde la composición del texto, la tipografía y el diseño. De hecho en las primeras décadas del siglo XX también se consolidó la edición de los denominados libros de artistas, donde la creación artística sustituye a la creación literaria.

La relación del artista con los libros no se limita a la mera utilización del mismo como vehículo de comunicación de masas, sino que contribuyen a su renovación en el aspecto artístico y compositivo del mismo. Su participación en la edición de libros fue variada, pues ésta no se limitaba a las tradicionales ilustraciones que complementan o adornan los textos, y que según la tendencia del artista pueden ser más o menos atractivas y actuales, sino que su intervención también se va a dejar notar en la propia composición tipográfica del texto, la estructura del propio libro y el diseño de la cubierta. Todo ello representa una novedad y un cambio sustancial dentro del mundo editorial. En muchos casos las cubiertas son la marca de identidad de una determinada editorial así como en algunas ocasiones la propia tipografía que aparece en la cubierta es un preanuncio de la tendencia artística de la publicación. Es la puerta a través de la que el lector penetra en el contenido de la obra. Un bello ejemplo lo encontramos en la tipografía empleada en las cubiertas de la revista ya mencionada *Reflector Creation / Creación* (Madrid-París 1921-1924) donde la inclinación de las palabras reflejan la necesidad de movimiento, del triunfo del mecanicismo, Otras, por el contrario, como por ejemplo la revista *Litoral* (Málaga 1926-1927) mantiene una composición clásica en un claro regreso al orden y al equilibrio de las formas.

La hegemonía del libro como medio por excelencia de comunicación de masas va a ser compartida por el desarrollo de otros medios, auditivos y visuales como el cine y la radio. Estos nuevos medios, en principio se podrían considerar auténticos rivales del libro, aunque pronto se comprueba que no sólo no sustituyen unos a otros, sino que conviven y además se refuerzan. Como bien saben y

⁷² Un catálogo completo de las revistas de vanguardia se publica como apéndice En: *Arte moderno y revistas españolas*. Op. cit. pp.235-254.

defienden los intelectuales españoles de esos años, el libro se modifica, pero no sucumbe y ellos mismos contribuyeron con sus obras a su desarrollo. El mayor enemigo que se vislumbra para el libro en los comienzos del siglo XX es el cine, al que se considera una expresión de lo nuevo, del triunfo de lo visual y de la máquina. Por primera vez las imágenes entran en movimiento y además supera al libro a la hora de narrar historias. El ya citado Ernesto Jiménez Caballero, director de la *Gaceta Literaria* y uno de los personajes, en sus primeros tiempos, más activos en la difusión y defensa del arte vanguardia y del cine de los que se muestra un apasionado admirador consideraba que «El cine nace del libro como un hijo pródigo y rebelde, utilizando todo un acervo patrimonial para emprender la fuga y vivir su vida, su libertad propia»⁷³. Esta afirmación de Jiménez Caballero es completamente cierta pues el cine, necesita contar historias. Estas historias, la mayoría de las veces, están basadas en creaciones literarias ya publicadas con anterioridad, aunque existan guiones creados para realizar una película, éstos son también creaciones literarias.

Todo este esfuerzo encaminado a la renovación de las diferentes manifestaciones artísticas y a la asimilación del nuevo desarrollo técnico que se produce en España con cierto retraso, como ya se ha apuntado, con respecto a otros países, se consolida en un movimiento heterogéneo y de difícil encaje dentro de una única tendencia. Pero toda esta amalgama de intentos, algunos más afortunados que otros, produjeron una gran riqueza artística de la que se obtienen unos óptimos resultados dando además origen a un nuevo resurgir de las artes pero que, lamentablemente, tuvo una breve existencia al estallar de forma brusca la Guerra Civil Española cuyo final fue también el final del desarrollo artístico y cultural de la España de los primeros años del pasado siglo XX que tanto esfuerzo había costado enraizar en nuestro país.

⁷³ Jiménez Caballero, Ernesto. *Arte y Estado*. Madrid, [s.n.], 1935 p. 153.

2. EL ARTE DE LAS CUBIERTAS Y LAS CUBIERTAS DE ARTE

2.1. La publicidad y la imprenta. Relación indisoluble a través de los siglos

Las cubiertas de los libros, en cartón o en papel, surgidas gracias al desarrollo tecnológico propiciado por la Revolución Industrial, fueron sustituyendo a las tradicionales encuadernaciones en piel o en tela y, desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, son consideradas elementos esenciales de los libros. Estas cubiertas no sólo son necesarias para la conservación y protección de los libros, sino que favorecen su manejo, su lectura y, la mayoría de las veces, máxime si se trata de una cubierta ilustrada, nos presentan visualmente una síntesis del contenido del libro. Una cubierta también puede ser el signo identificador de una editorial o de una colección. Pueden ser un reclamo publicitario, a modo de cartel, para llamar nuestra atención y sentirnos atraídos hacia esa obra y, por tanto, adquirirla.

Las cubiertas constituyen el último elemento dentro del complejo proceso editorial de un libro y representan la forma en la que éste se presenta al público y se exhibe en los escaparates de las librerías. Son un signo tanto identificador como diferenciador de una obra impresa. Jacinto M. Mustieles⁷⁴ exalta el valor de la cubierta y comenta: « ¡La cubierta del libro! El autor tiene para la cubierta de su libro el mismo amor, la misma ilusión y la misma vanidad que una mujercita para su traje de novia... Y el autor quisiera el ropaje más elegante, y sugestivo para su libro, quisiera un dibujo muy artístico, unas letras muy cautivadoras, unos colores de la mayor belleza».

El origen y la evolución de las cubiertas están íntimamente ligados tanto a la demanda de libros por los diferentes estamentos sociales como a los avances mecánicos y técnicos en el campo de las artes gráficas. El libro, una vez que sale de la imprenta, debe buscar a su público y para ello se debe dar a conocer para ser adquirido por los potenciales lectores. La industria editorial es un importante componente de lo que en la actualidad se conoce como industria cultural y su consumo, es decir, la adquisición de libros es uno de los indicadores que se utilizan para conocer el nivel cultural y educativo de un país. Para lograr que un libro tenga aceptación y se venda los editores deben conocer la necesidad de información de sus potenciales lectores o crear la necesidad de información en un determinado momento sobre temas concretos de la actualidad imperante. También pueden apostar por poner en el mercado biografías de personajes que son famosos en un determinado momento histórico para satisfacer la curiosidad de los lectores sobre sus vidas. Con estas y otras estrategias se crea la edición de best seller cuyos libros tienen una vida corta pero que proporcionan importantes beneficios económicos a los editores. Por el contrario, otros mantienen una línea que podríamos denominar clásica dentro del mundo editorial. En ella se reeditan las obras de los grandes nombres de la literatura, obras de indiscutible valor literario, artístico y científico. Igualmente, podemos encontrar libros que simplemente responden al compromiso

⁷⁴ Mustieles, Jacinto M. *La vida del libro*. Barcelona, Cámara Oficial del Libro, 1934, pp. 27-28.

social y a la ideología política del editor que trata de difundir su ideario a través de su empresa dejando en un segundo lugar los beneficios económicos.

Estos loables objetivos de las editoriales, sin embargo, no bastan por sí solos para dinamizar las ventas y las editoriales, como tal industria tienen que recurrir a diferentes estrategias de mercado para dar a conocer sus productos.

La práctica totalidad de los editores, en la actualidad, recurren a la publicidad, arte constituido a finales del siglo XIX e imprescindible a la hora de introducir en el mercado cualquier producto. Las editoriales, desde su desarrollo y posterior consolidación a principios del siglo XX, utilizan los diferentes recursos que les proporciona la publicidad para informar sobre las obras por ellos editadas. El recurso publicitario más frecuente utilizado también en la actualidad es la publicación en forma de catálogo de sus fondos editoriales. También se puede hacer una publicidad puntual de una determinada obra, generalmente la última publicada, a través de los distintos medios de comunicación de masas: periódicos, revistas, programas de radio, televisión y en la actualidad Internet.

Otro medio de promoción empleado es el de establecer un canal directo de comunicación entre el autor y su público por medio de la presencia física del autor en presentaciones de libros, debates y ferias o por la simple firma de ejemplares en los diferentes puntos de venta o bien a través de las redes sociales en las que el autor puede llegar a establecer una comunicación entre sus lectores. Este nuevo sistema de comunicación favorece que muchos autores noveles y desconocidos puedan dar a conocer sus creaciones y de esta forma llamar la atención de las firmas editoriales.

Las editoriales para captar a los lectores tienen que competir unas con otras por lo que buscan unas señas de identidad propias y necesarias para distinguirse del resto de sus competidores. Este signo de identidad se adquiere generalmente a través de la especialización de su fondo editorial agrupado la mayoría de las veces en diferentes colecciones.

El diseño de una marca, al igual que ocurre con otros productos industriales, contribuye a reforzar esa identidad. En la mayoría de los casos una determinada editorial se puede identificar por medio de un logotipo, un anagrama o simplemente se puede utilizar una bella tipografía para escribir el nombre de la editorial. Las cubiertas de los libros también pueden contribuir a conformar la identidad de una editorial y pueden hacer la función de logotipo. A través del estudio de la edición española a lo largo de todo el siglo XX encontramos colecciones de algunas editoriales que son bien conocidas gracias a su diseño gráfico como por ejemplo la Colección Austral de Espasa Calpe que mantuvo durante años las mismas cubiertas y portadas creadas por el diseñador italiano Attilio Rossi en Buenos Aires⁷⁵. Recientemente la ha modificado aunque las actuales siguen conservando la misma concepción compositiva y sólo se ha actuado en el color de la misma.



⁷⁵ Sánchez Vigil, Juan Miguel y Olivera Zaldúa, María. *Attilio Rossi, creador de la cubierta de Austral con el matiz de Borges*. En: *Ínsula*, nº 749 mayo 2009 p.8-9.

Pero el simple esfuerzo editorial en la selección de obras y en la elección de un determinado diseño para definir la identidad comercial no es suficiente para llegar a los lectores. La mayoría de las veces, para introducir el libro en el mercado, las editoriales tienen que recurrir a otros recursos proporcionados por la publicidad para promocionar una obra y lograr que ésta no pase inadvertida y venderla con mayor facilidad. Esta publicidad puede estar incluida dentro de los mismos libros como la relación de libros editados en las diferentes colecciones, añadir críticas publicadas en otros países cuando la obra es una traducción ya editada con anterioridad, relacionar obras del mismo autor si éste ha tenido éxito y también obtener una publicidad más externa a través de las críticas en diarios y revistas o, simplemente, insertar un anuncio que, generalmente, reproduce la cubierta del libro con una breve reseña o slogan que invite a su compra tanto en los medios impresos como en los virtuales.

Desde los comienzos de la imprenta, la difusión de la información ha estado estrechamente unida a los trabajos de impresión. La imprenta surge ante la necesidad de contar con una mayor cantidad de libros para satisfacer las necesidades de conocimiento que se vieron incrementadas durante los últimos años de la Edad Media y los primeros del Humanismo. La idea de difusión es una característica consustancial a la propia existencia de la imprenta y, este vínculo, todavía está vigente en nuestros días a pesar de que en la actualidad la información utiliza también otros medios de comunicación como la radio, la televisión o los recursos digitales que pueden consultarse a través de redes telemáticas.

Los primeros anuncios impresos para promocionar cualquier tipo de iniciativa o producto surgen apenas inventada la imprenta y consistían en sencillas hojas impresas. En estas hojas impresas y, a diferencia otros productos salidos de las prensas, los impresores trabajan con mayor libertad, dado que para llamar la atención del público jugaban más libremente con la tipografía, utilizando tipos de gran tamaño, letras remarcadas, orlas, e incluso ilustraciones olvidándose de los principios de impresión, composición y armonía que conlleva la edición de un libro. Es fácil suponer que muchos de los impresores que realizaban anuncios para dar a conocer cualquier producto también utilizaban este recurso para dar a conocer sus propios trabajos, es decir, los libros que salían de sus prensas y que tenían que vender y distribuir.

Antecedentes de estos anuncios de libros realizados por los propios impresores los encontramos desde los inicios de la actividad impresora. Un claro ejemplo es el del impresor inglés William Caxton⁷⁶, formado en Alemania y famoso por la calidad de impresión de libros que salían de sus prensas, imprime un pequeño cartel para anunciar una de sus obras. Estos anuncios impresos continuaron usándose y se popularizaron a lo largo de los siglos sucesivos. Su demanda se incrementa gracias a la Revolución Industrial. Las máquinas, que sustituyen los trabajos manuales de los obreros, incrementan la producción en todos los campos de la industria, se produce más y con mayor rapidez lo que obliga a tener que vender en mayor cantidad para poder seguir produciendo y hacer

⁷⁶ William Caxton (1422-1491) Primer impresor inglés.

rentable la inversión realizada en la nueva maquinaria. Por otra parte, el mercado se amplía ya que los trabajos hechos de forma mecánica son más económicos que los realizados de forma manual. Los empresarios para aumentar sus ventas necesitan dar a conocer sus productos, hacerlos competitivos y crear la necesidad de consumo de los mismos por potenciales clientes. En estas circunstancias la publicidad se convierte en un elemento imprescindible y la publicidad impresa adquiere un auge imparable.

La prensa diaria y las publicaciones periódicas se convierten en los mejores instrumentos para difundir anuncios que se imprimen en sus páginas e incluso los mismos editores animan a los empresarios a anunciarse en ellas. En Cataluña, donde a finales del siglo XIX aparece una burguesía que se consolida y afianza y que crea una industria y un comercio cada vez más importante y en continua expansión necesita vender sus productos y entre estos nuevos empresarios se hizo famosa la frase «¡Qui no anuncia no ven!»⁷⁷.

Los impresores y editores, conscientes de la necesidad de la publicidad y de la nueva fuente de ingresos que la inserción de anuncios podía reportarles, animan continuamente a los empresarios a anunciar sus productos, de tal forma que incluso llegan a publicar encuestas sobre la necesidad de los anuncios como hace la *Crónica poligráfica*⁷⁸ en la que se recogen distintas opiniones de relevantes empresarios extranjeros del momento sobre la necesidad de invertir en anuncios para asegurar el éxito de venta de cualquier producto. Entre las diversas opiniones recogidas destacan la de Bonner que expresa con respecto al uso de la publicidad: *Mi gran fortuna la debo a los frecuentes anuncios*, o la de Steward que afirma: «Los anuncios repetidos y continuados me han dado la fortuna que poseo, o la del norteamericano Carnegie ¿Cómo pretendes que compren tus mercaderías si no las anuncias? ¿Cómo puede el público favorecerte si no está enterado de lo que tienes a tu disposición? »

De todos los juicios recogidos en la mencionada publicación hay dos que corroboran la importancia de la imprenta y los buenos trabajos de creación impresa en el ámbito de la publicidad propiciando el desarrollo de la publicidad creativa. En el primero Barnum asevera: «El camino de la riqueza pasa a través de la tinta de imprenta». Con ello se reconoce la importancia y la necesidad de contar con la imprenta en el marco de la información y de la comunicación en la nueva sociedad de consumo. El último, es una síntesis del pensamiento de todos los encuestados entre los que existe el consenso al considerar que: «El anuncio más artístico y atractivo es el que da más fama y recompensa otorga». Con esta frase se plantea un elemento esencial de la publicidad consistente en que para que un anuncio cumpla con su cometido no sólo se debe llevar impreso un determinado mensaje que cuente las excelencias y características de un determinado producto, sino que además éste tiene que ser una creación artística, que sea atractiva y bella.

Para la creación de un anuncio se impone la necesidad de contar con la intervención de los artistas que deben aplicar sus conocimientos al nuevo lenguaje

⁷⁷ Citada por Mas Peinado, Ricard. *Els artistes catalans i la publicitat* (1888-1929). Barcelona, Parsifal, 2001 p.1.

⁷⁸ *Crónica Poligráfica* octubre 1922 p. 6-7.

artístico de la publicidad. Su participación no se debe limitar sólo a la mera ilustración, sino que el anuncio debe ser considerado como un todo en el que la composición, la ilustración y la propia tipografía deben constituir un conjunto que permita elevar el anuncio a la categoría de obra de arte. La incursión de los artistas en el campo de la publicidad no se limita sólo a los anuncios sino que se amplía a otros ámbitos como la creación de logotipos, el diseño de los envoltorios y envases dando lugar a una nueva actividad denominada el diseño gráfico. La publicidad abre por tanto la puerta a un nuevo quehacer artístico al que se sumarán los dibujantes y otros artistas plásticos, algunos de ellos de gran renombre.

2.2. El cartel: un nuevo arte para una nueva sociedad

El anuncio durante los últimos años del siglo XIX y principios del XX se difunde mayoritariamente a través del cartel publicitario,⁷⁹ auténtico fenómeno social y cultural de ese período. El auge del cartel es consecuencia del desarrollo de las técnicas de impresión que permiten reproducir imágenes en blanco y negro y, posteriormente, en color. En un principio se imprimían los dibujos que acompañaban al texto y, con el desarrollo de la técnica, también se logró imprimir fotografías. Los carteles, que debido a los avances técnicos, se pueden realizar en tamaño grande y con gran riqueza de color para favorecer su visión desde distintos ángulos y llamar poderosamente la atención, invaden las calles que adquieren una fisonomía diferente. No en vano, en repetidas ocasiones, se ha dicho que con los carteles el arte sale a la calle, o que el espectáculo está en la calle. Este espectáculo, por primera vez se puede contemplar por un numeroso público que, independientemente de su formación, tiene la posibilidad de admirar estas creaciones simplemente con el acto voluntario de detenerse unos minutos en su transitar por las calles principales de las ciudades para contemplar estos carteles.

En un principio los carteles eran sábanas en las que aparecía un determinado mensaje y que pendían de las paredes carentes de cualquier dibujo. Poco a poco se introduce la ilustración que cambia el panorama publicitario y adornan las calles y plazas. Esta nueva decoración urbana surge con gran fuerza en el París de finales del siglo XIX y principios del XX, ciudad que en esos años era el centro de renovación artística por excelencia. Este fenómeno se extiende rápidamente por otras ciudades europeas de tal forma que esta nueva fisonomía y adorno de las calles es tema de artículos y opiniones en la prensa recogidos en diferentes escritos. En nuestro país Rafael Bori en su obra *Las artes gráficas y la publicidad*⁸⁰ comenta el artículo publicado a finales del siglo XIX en la publicación francesa "*La revue des deux mondes*" titulado "*La era del cartel*" en el que se decía que : [...]«La decoración de la calle en las ciudades por medio de carteles constituía el "Salón del pobre», es decir, la exposición permanente de cuadros pero no en el

⁷⁹ Existen muchas obras referentes a la historia del cartel pero se considera una de las pioneras en estos estudios la obra de John Barnicoat. *A concise history of posters*. London, Thames & Hudson, 1972. Existe versión en castellano: *Los carteles, su historia y su lenguaje*. Gustavo Gili, 1972 que ha sido reeditado en repetidas ocasiones. Para la historia del cartel en España supuso un hito para la recuperación del cartel publicitario la exposición celebrada en el Cuartel del Conde Duque: *100 años del cartel español: publicidad comercial (1875-1975)*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1985. Se han publicado muchas otras obras tanto de tipo general como local recuperando la historia del cartel en España.

⁸⁰ Bori Rafael. *Las artes gráficas y la publicidad*. Barcelona, s.n., 1929, p. 82.

lugar donde tuviera que hacer un gasto para entrar a admirar el gran premio del arte pictórico.»

En los primeros años la práctica totalidad de los carteles son anónimos y la mayoría de las ilustraciones que conforman el anuncio son grabados de personajes populares o estereotipos que se reproducen repetidamente independientemente del producto que se quiera anunciar. Pronto se abandonan estos modelos preestablecidos y se crean carteles exclusivamente para anunciar un determinado producto dando paso a una mayor riqueza creadora. Poco a poco los carteles dejan de ser anónimos y los artistas participan en esta nueva forma de expresión artística que les puede proporcionar fama y también dinero. Es frecuente que las firmas que quieren anunciar un determinado producto promuevan concursos de carteles dotados con un premio en metálico, incentivo necesario para motivar a la participación de diferentes artistas y poder contar con un cartel de calidad y belleza.

El cartel y su consideración como obra de arte es deudor del trabajo del artista francés Jules Cheret (1836-1933), cuya producción artística de carteles alcanza una gran perfección que demuestra el dominio por parte del artista de este nuevo lenguaje. Cheret es por tanto pionero indiscutible en la transformación del cartel meramente publicitario en cartel artístico. Este artista, con una clara formación académica aplica sus conocimientos al nuevo arte y le otorga un reconocimiento del que carecía hasta el momento. Las creaciones de Cheret son la base firme que los artistas utilizan como modelo de inspiración para la creación de nuevos carteles y contribuir al desarrollo de esta nueva forma de expresión artística. La fama y los modelos de este artista francés se extienden a otros países y, en España, el crítico de arte Juan de la Encina habla del valor e interés de estas creaciones así como de la importancia de este nuevo arte en formación⁸¹ [...] «En sus creaciones [de Jules Cheret] existe el contraste impetuoso propio del impresionismo, y la maestría de un gran artista, que domina a la perfección los recursos de la perspectiva y composición tan necesarios en este nuevo arte».

Junto a Cheret encontramos los nombres de otros artistas entre los que destaca el también francés Henry de Toulouse-Lautrec (1864-1901) que, influido por el arte de Cheret contribuye de forma significativa a la exaltación del cartel como nuevo arte. Posteriormente, muchos otros artistas en diferentes países emplearán el cartel como un lenguaje artístico más y en el que se expresarán utilizando para ello las distintas tendencias artísticas que jalonan el final del siglo XIX y los primeros años del siglo XX.

El artista ruso Kasimir Malevich, creador de numerosos carteles se preguntaba en 1925 *¿Qué se puede esperar de un cartel?* y él mismo respondía a esta pregunta con el siguiente argumento: [...]«Debemos reclamar decoración artística, o algo relacionado con lo que se está anunciando, o es que esta forma de arte posee leyes completamente diferentes en virtud de las cuales algunos elementos se estructuran de una manera concreta, con independencia del objeto al que se da publicidad y atraer al público gracias a su forma [...].»⁸² posteriormente

⁸¹ Encina, Juan de. *Figuras contemporáneas: Jules Cheret*. España 9 enero 1919 nº 196, p. 11.

⁸² Kasimir Malevich Exposición Fundación Caixa de Pensiones 2002.

añade que: [...]« el cartel en sí no revela la totalidad sino un agujero en una hoja de papel , a través del cual se introduce una pequeña parte de la cola del contenido y de este modo se toma el pelo a los transeúntes».

En estas opiniones de Malevich constatamos la importancia artística del cartel como obra de arte, con un lenguaje propio, que debe sugerir más que evidenciar el mensaje del anuncio del cartel y que siempre va a dirigirse a un público numeroso que transita por las calles.

El cartel se convierte además en un arma importante no sólo para la industria sino también para la difusión de las manifestaciones culturales y también de las ideologías políticas que hacen llegar sus mensajes a través de los mismos. Incluso en nuestros días, a pesar de los potentes medios de comunicación virtuales todavía es frecuente que cualquier campaña electoral comience con la denominada *pegada de carteles*.

2.3. La cubierta del libro una modalidad del cartel

Podemos considerar la cubierta de un libro como una modalidad de cartel publicitario y establecer las semejanzas existentes entre ellos. Ambos manejan los mismos principios de comunicación y pretenden objetivos comunes. También su historia y su reconocimiento como manifestación artística se desarrolla de forma similar.

Si analizamos los elementos de comunicación que son esenciales en el arte de la publicidad, encontramos que tanto el cartel como la cubierta del libro persiguen una finalidad similar: la de dar a conocer el producto y que éste llegue al mayor número posible de compradores a través de la letra impresa y de las imágenes. Para ello ambos utilizan un lenguaje plástico similar basado en cinco principios básicos:

- la idea.
- la expresión de las figuras.
- el colorido.
- el texto.
- las dimensiones.

La idea es el elemento esencial ya que sin ella el resto de los elementos carece de sentido. Esta idea debe hacer referencia al producto para indicar una cualidad o característica destacable del mismo. Para expresar la idea el creador se sirve tanto del texto como de la ilustración. Si el anuncio tiene imágenes éstas deben aludir a lo que se quiere comunicar, bien de forma realista o por medio de la evocación o de imágenes abstractas. Si la cubierta tiene ilustraciones deben aludir a algún aspecto del contenido de la obra que esta cubierta ilustra. Puede lograrlo por medio de una imagen que sintetice la obra o evocarla a través de la metáfora.

2.4. El texto y el dibujo en el cartel y en la cubierta de libros

El dibujo, tanto en un cartel como en una cubierta, debe ser atractivo y llamar poderosamente la atención. Ello se consigue a través de la propia imagen o

del contraste de colores para lograr un impacto visual. Es frecuente encontrar en los anuncios, especialmente en los carteles publicitarios, una variedad tipográfica consistente en el uso de diferentes tipos con distintos tamaños, el empleo de tintas planas a todo color, personajes que en algunas ocasiones reproducen tipos populares, cercanos al público, pero que también pueden ser nuevos modelos que representen personajes ideales, difíciles de imitar, pero deseables de alcanzar como pueden ser mujeres y hombres que constituyen el ideal de belleza de cada época o bien la lucha contra el paso del tiempo o los héroes que vencen todo tipo de vicisitudes. Estos elementos también son comunes en la cubierta en la que existe un juego tipográfico para destacar las diferentes informaciones que aparecen en ella. En las cubiertas de los libros la ilustración que aparece en ellas debe de estar siempre relacionada con el argumento de la obra al igual que la ilustración del anuncio debe relacionarse con el producto en sí o con la idea que se quiere transmitir del producto.

En todos los carteles existe un vínculo entre la imagen y texto ya que éste siempre debe expresar el nombre del producto. En la cubierta del libro también encontramos esta unión. Si no existe cartel sin texto, es precisamente el texto el que permite interpretar el anuncio⁸³, tampoco debe faltar el texto en la cubierta de un libro que nos permita la identificación de la obra. El texto que encontramos en una cubierta es, generalmente, el elemento que expresa el título de la obra. Junto al nombre del fabricante en el anuncio podemos encontrar otros textos que aludan a las bondades del producto. En la cubierta podemos encontrar otras informaciones relativas al título que aporten más información al contenido de la obra. En las obras anónimas el título es el único recurso para identificar la obra. En aquellas creaciones literarias con un autor el nombre de éste también aparece claramente expresado y se pueden incluir el nombre del prologuista para proporcionar mayor calidad a la obra. Según la relevancia del autor, el artista creador de la cubierta puede jugar con distintos tamaños y modelos tipográficos para resaltar el título y la autoría. Igualmente se añade la información relativa al editor y a la colección en la que se encuadra la obra.

El lenguaje del texto tanto para el cartel como para la cubierta debe ser breve y conciso, tanto el eslogan del anuncio como el título del libro se pueden reducir a una única frase fácil de recordar y que bien de forma metafórica o concreta transmitan la idea tanto de lo que se quiere anunciar como del contenido del libro.

Como ya se ha mencionado el texto principal en la cubierta del libro debe ser el del título de la obra, título que compendia todo el trabajo creador del autor. Éste puede ser explícito o metafórico, dependiendo de la finalidad de la obra y de los objetivos del autor. Este elemento es esencial e incluso puede influir en el éxito o fracaso de la obra y según muchos bibliófilos el propio título tiene inherente a él una plasticidad que puede facilitar el trabajo del dibujante a la hora de concebir la cubierta para el libro. El editor Manuel Aguilar, cuando se refiere a la importancia del título precisa al respecto que⁸⁴ [...] «El título exige poder verbal de síntesis, un

⁸³ Sánchez Guzmán, José Ramón. *La comunicación comercial a través del cartel*. En: *Cien años del cartel español*. Madrid, 1985.V. Documentos. p. 30.

⁸⁴ Aguilar Muñoz, Manuel. *Una experiencia editorial*. Madrid, Aguilar, 1972 p, 1066.

sentido de plasticidad acorde con la obra. Debe impresionar y sugerir al presunto comprador... debe contarse con la evolución y el gusto y de las modas de las mayorías y minorías».

Junto al título de la obra en una cubierta aparecen otros textos, como ya se ha mencionado, que hacen referencia al nombre del autor, al del editor, que a la postre como también hemos visto es el encargado de seleccionar y financiar la edición, y sería el equivalente a la marca de producción en los productos de consumo.

Tanto en el cartel como en la cubierta el dibujo es un elemento sobreañadido para hacer más explícito y reconocible el mensaje del texto. Esta imagen, para que surta el efecto deseado y refuerce por tanto el mensaje, debe llamar poderosamente la atención para que el posible comprador fije su vista en él. Para ello el creador del cartel, al igual que el de la cubierta de un libro, utiliza toda una serie de técnicas artísticas como son el contraste de color, el dominio de la perspectiva y de la composición. El objeto representado también juega un papel importante para establecer la comunicación entre lo anunciado y su observador. Tanto en los anuncios como las cubiertas ilustradas los artistas recurren a un objeto que sea “*popular*”, es decir, que contenga elementos familiares, fácilmente reconocibles que permitan establecer vínculos con un mundo conocido para lograr un contacto directo⁸⁵ y constituir de esta forma una auténtica comunicación entre el mensaje y el receptor del mismo.

Otros artistas pueden, por el contrario, buscar en su creación algo que sea inusual, chocante que obligue al espectador a fijarse en él. Esta representación de la realidad obliga a adaptar la iconografía de los carteles y de las cubiertas a las modas y gustos del momento. El cartel está hecho para no perdurar. Su propio soporte el papel y su exhibición, la mayor parte de las veces a la intemperie, hace que su vida sea efímera lo que favorece la posibilidad de cambio, de evolución y de adaptación a las necesidades del momento. No obstante, muchos anuncios han mantenido una imagen o un logotipo a través de los años para identificar la marca con el producto. En España encontramos dos marcas comerciales, ambas de productos de limpieza en la que desde comienzos del pasado siglo XX hasta la primera década del siglo XXI continúan con el mismo logotipo. Es el caso de la lejía Conejo, producto que revolucionó la limpieza a comienzos del siglo XX y que al parecer fue dibujado por el dibujante catalán Apel·les Mestres en torno a 1902⁸⁶. Algo similar sucede con otro producto de limpieza, en este caso se trata del jabón Lagarto cuya marca se ha mantenido hasta nuestros días siendo su dibujo una creación de Pedro Antequera Azpiri⁸⁷. En este caso se ha producido una perdurabilidad en el tiempo del objeto dibujado al margen de modas o de tendencias artísticas y, como se ha apuntado con anterioridad, una buena creación artística como es la de los casos citados conlleva a la continuidad de la marca y del dibujo.

⁸⁵ Barnicoat, John. Op. cit. p. 183 y ss.

⁸⁶ Satué, Enric. *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Madrid, Alianza, 1997, p. 58.

⁸⁷ Ibid. P. 292.

En otras ocasiones, los fabricantes de determinados productos recuperan antiguos carteles, logotipos, incluso cuando éstos ya están pasados de moda. Pero para la empresa que se anuncia es un signo de distinción y prestigio contar con una historia y con carteles que en su día fueron un hito dentro del mundo publicitario y comercial. Un ejemplo lo podemos encontrar en la marca de chocolates catalana Amatller. Antoni Amatller, nieto del fundador fue un gran amante del arte y destaca su vivienda diseñada por Antonio Gaudí así como su colección de arte, especialmente de fotografías de arte hispánico. En la actualidad, adentrados ya en el siglo XXI esta firma que todavía se dedica al chocolate ha recuperado los carteles hechos para esta firma por prestigiosos dibujantes del periodo del Art Nouveau entre los que destaca Alphonse Mucha con sus características jóvenes con largas y onduladas cabelleras pelirrojas para anunciar sus productos en este nuevo siglo.

Esta táctica comercial podría equipararse, en cierta manera, con las ediciones facsímiles de algunos editores. Las cubiertas de libros, al igual que el cartel también están realizadas en el soporte papel, pero a diferencia del cartel están hechas para perdurar y proteger el producto que es el libro. Sin embargo también una cubierta puede gozar de la dicotomía efímero/permanencia, puesto que el editor de una determinada obra puede decidir mantener la cubierta a lo largo de diferentes ediciones o bien modificarla en ediciones posteriores por criterios comerciales. Es frecuente la reedición de la misma obra con distinta cubierta para no identificarla con las anteriores. El cambio puede deberse a razones estéticas para adecuar el diseño de la cubierta al gusto o moda del momento en una ruptura con las ediciones de años anteriores que podían presentar modelos estéticos ya superados. Dentro del complejo mundo editorial otros editores, por el contrario, reeditan ediciones de comienzos del siglo pasado con las antiguas cubiertas realizadas por los grandes pioneros de la ilustración en España como son las de Rafael de Penagos, Federico Ribas, José de Zamora con una clara intención de recuperación de un patrimonio bibliográfico en la mayoría de las ocasiones perdido. En efecto, la cubierta, especialmente en sus orígenes fue efímera. Muchos bibliófilos y bibliotecarios destruyeron estas humildes cubiertas de papel y encuadernaron los libros con cartón o piel perdiendo en esta acción un importante legado cultural y artístico proporcionado por el libro.

La cubierta de una obra, cuando es editada por otro sello editorial, suele modificarse. En este caso el nuevo editor elige su propia cubierta y tratará de que sea notablemente diferente a la de sus anteriores competidores si fue editada por otro editorial.

La cubierta no sólo sirve para promocionar la obra, sino que es un signo identificador de la misma. El lector puede recordar la obra por su cubierta, también puede recordar una colección, si se mantiene el mismo diseño en las cubiertas a través de los diferentes títulos que componen la colección. Se establece un fuerte lazo entre la marca editorial y la cubierta y puede suceder que en algunos casos el diseño de las cubiertas quede obsoleto y en total disonancia con los gustos estéticos imperantes. A pesar de ello el editor puede mantenerlo para que sus libros sean fácilmente identificables, tal y como se sucede con los anuncios de determinados productos.

En lo que respecta al tamaño entre cubierta y cartel es donde existe una neta diferencia. Los carteles suelen ser de gran tamaño, y un mismo cartel puede reproducirse en diferentes medidas según el lugar donde se exponga. Por el contrario, las cubiertas ilustradas de los libros desde principios del siglo XX hasta nuestros días se homogenizan en lo referente a su tamaño y todas tienden a tener una misma medida: de 10 cm para novelas cortas y de 16 cm para los libros propiamente dichos, abandonando los tamaños grandes de las ediciones del siglo XIX que hacía inmanejables los ejemplares, sin tener en cuenta la importancia de imprimir libros de fácil manejo para que pudieran transportarse con facilidad. Los editores del siglo XIX estaban aún lejos de la idea del libro de bolsillo, imperante en el siglo XX, que propició hacer que la lectura se convirtiera en un hábito popular y que este tipo de publicaciones tuviera una gran acogida de público.

En lo referente a la historia de los carteles y de las cubiertas de libros, ésta discurre de forma paralela e incluso en algunos períodos ambas se entrelazan formando un todo que enriquece la obra de creación de muchos artistas. Citando de nuevo a John Barnicoat⁸⁸ la ilustración de los carteles, que considera una práctica antigua, puede tener su origen en la ilustración de los libros. Si las ilustraciones hacen en algunos casos más comprensible y ameno un texto, también la imagen que se incluye en los carteles clarifica la intencionalidad del anuncio, algo similar también ocurre con la cubierta en la que una ilustración añade más información sobre la obra que el mero enunciado del título.

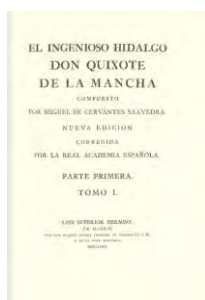
La historia del libro nos demuestra cómo desde antes de la invención de la imprenta los libros han contado con ilustraciones. Baste para ello recordar las magníficas ilustraciones de los códices miniados que son los máximos exponentes del arte de una determinada época. Con la invención de la imprenta, algunos libros se continúan ilustrando a mano, debido al escaso desarrollo de las técnicas de impresión y de la complejidad que conlleva la impresión a varias tintas. No obstante, pronto, comienzan a imprimirse grabados xilográficos que se incorporan a los impresos incunables en detrimento del dibujo realizado a mano. En algunos libros, prima más la impresión de dibujos que el propio texto especialmente en los libros destinados a la formación de personas poco versadas en la lectura. Es el gran desarrollo de la técnica xilográfica que, posteriormente, para impresiones más lujosas será sustituida por el grabado en planchas de metal.

Si las ilustraciones son importantes para la comprensión del texto de un libro también es esencial el desarrollo de las portadas para finalmente llegar a la cubierta. La portada de un libro es la puerta de entrada a la lectura del texto. Es ésta la que informa sobre el libro dado que indica el autor, el título el año de edición, el nombre del impresor y, posteriormente el del editor. Los impresores desde los orígenes de la imprenta la utilizan y diseñan. En los comienzos es meramente tipográfica, de gran sobriedad y se limita a reproducir los datos imprescindibles de la obra. Posteriormente se van incluyendo algunas ornamentaciones. Más



⁸⁸ Op.cit. p.148 y ss

tardíamente, las portadas se ilustran profusamente especialmente en la época del Renacimiento. Muchas de ellas aparecen decoradas con orlas ricamente ornamentadas con motivos vegetales o con ilustraciones que asemejan entradas a templos, templos de la sabiduría por los que se penetra a través de la lectura. Este tipo de portadas en forma de puerta de templo son características de los tratados de arquitectura en los que se trata de mostrar y difundir los modelos de la Antigüedad Clásica para que los nuevos edificios se construyan *all' antica maniera*.



Estas portadas en el Barroco se llegan a complicar y a abigarrar de tal forma que frente a esta profusión de ornamentación se produce una reacción contra este gusto para volver de nuevo a un modelo de portadas mucho más simples, carentes de ornamentación, característica de la mayoría de los libros del siglo XVIII. Como muestra de esta sobriedad y equilibrio encontramos en España los trabajos del impresor Ibarra que implanta en nuestro país los modelos franceses y cuyo equilibrio en la composición y el uso de una cuidada tipografía hace de sus libros auténticas obras de arte. Es en el siglo XIX cuando de nuevo se ilustran las portadas, al principio nuevamente con orlas y, posteriormente, con todo tipo de ilustraciones que representan, en la mayoría de los casos, la moda imperante en el momento. Encontramos en este siglo una abundante literatura artística relativa a la historia del arte, a los monumentos conservados, al interés por las ruinas históricas y la conservación de las mismas dentro de una corriente historicista surgida en Inglaterra. La mayoría de estas obras tienen bellas cubiertas que, a diferencia de la época clásica en la que se reproducían las entradas a los templos clásicos, en esta ocasión los modelos ornamentales más frecuentes son los pináculos y agujas de las catedrales góticas dentro de la corriente neogótica imperante en Europa⁸⁹.

Es frecuente confundir la portada de un libro con su cubierta pero ambas son diferentes y tienen diferentes funciones. Mientras que la portada nace para informar sobre el libro y, posteriormente, se protege con una encuadernación que antes del período de la mecanización industrial era de piel. Muchos propietarios gustaban de tener bellas encuadernaciones en las que apareciera claramente alguna marca que identificara la obra como perteneciente a su biblioteca. Tal es el caso de las preciadas encuadernaciones del marqués de Moya y de tantos nobles españoles que hacían grabar sobre la piel sus escudos de armas. Otras obras se encuadernaban en pergamino para proteger el libro, en algunas ocasiones se utilizaban papelones de otras obras para proteger a los nuevos libros impresos en un primitivo reciclaje del papel, materia que podía llegar a escasear y encarecer la impresión de libros. En las encuadernaciones en pergamino suele aparecer en el lomo escrito con tinta el título de la obra. Hay que destacar la particularidad de la

⁸⁹ En España existe una abundante bibliografía con bellos modelos tipográficos como son las obras de Recuerdos y bellezas de España Barcelona, 1839 y 1865.

rica Biblioteca Real del Real Monasterio del Escorial, fundada por Felipe II y que tiene la característica de tener el título indicado en los cantos de los libros.

La portada sólo se puede admirar cuando el lector abre el libro en el comienzo de la lectura. Se limita por tanto al disfrute individual distanciándose la portada de la finalidad de los anuncios, ya que éstos de no estar insertos en una publicación, nunca se cubren ni protegen, sino que nacen para ser expuestos. Su finalidad es la de ser vistos y para ello han de colocarse a la intemperie en lugares públicos, principalmente calles y plazas, donde exhiben sus mensajes. Algo similar sucede con las cubiertas de los libros.

2.5. Desarrollo y evolución de las cubiertas de libros

Los primeros modelos de cubiertas de libros los encontramos a comienzos del siglo XVIII y consisten en un simple papel jaspeado sin que en él aparezca ningún texto impreso. Generalmente se utilizan como ornamentación y protección de la obra impresa a modo de una rudimentaria encuadernación. En la actualidad, estas primeras cubiertas de papel jaspeado se continúan conservando en aquellas ediciones más lujosas y son las actualmente denominadas guardas. En las ediciones más económicas son simples hojas de papel en blanco.

El empleo de las cubiertas se extiende y consolida de forma paulatina avanzada la segunda mitad del siglo XIX, coincidiendo con una serie de factores que facilitan su aceptación y desarrollo. El libro, hasta principios los primeros años del mencionado siglo, sale de la imprenta en lo que se denomina pliegos, sin ningún tipo de encuadernación para que, posteriormente, su propietario elija una encuadernación bien en tela o en piel acorde con su gusto y poder económico⁹⁰. Es necesario mencionar que los modelos de las encuadernaciones evolucionan y hay que destacar que en Francia, donde existen numerosos bibliófilos, se extiende la moda de labrar la piel de las encuadernaciones con caprichosas orlas de formas vegetales. De esta forma comienza una pugna entre los encuadernadores para comprobar quién de ellos tiene mayor creatividad y logra ornamentaciones más complejas.

También los clientes se hacen más exigentes y buscan modelos más atrevidos y singulares para diferenciar los libros de sus bibliotecas. Como figura destacable de esta renovación encontramos el taller del encuadernador Amand⁹¹ que utiliza en la encuadernación, a mediados de 1870, una serie de elementos ornamentales o figuras relacionados con la obra que son conocidas como *encuadernaciones embleáticas* o *encuadernaciones parlantes*. Se denominan de esta forma cuando introducen palabras extraídas del propio texto. Sin embargo, este uso se abandona y se continúa con una ornamentación más o menos acorde con el gusto imperante pero sin ninguna relación con el texto, quizás en un deseo de distanciarse de uso masivo que supone a finales del XIX la utilización de las cubiertas ilustradas más propias de clases sociales menos favorecidas.

⁹⁰ Steinberg, S.H. *500 años de imprenta*. Barcelona, Zeus, 1963, p.281.

⁹¹ Uzanne, Octave. *L'Art dans la décoration extérieure des livres en France et à l'étranger*, Paris, 1898.

Las cubiertas sufren por tanto un cierto rechazo similar al que sufrieron los libros impresos por alguno de los bibliófilos frente a las obras manuscritas. El miedo a lo nuevo y la posibilidad de perder influencia en la sociedad culta de esos años provoca este rechazo que se superará cuando la sociedad esté regida por los principios democráticos de igualdad en todos los ámbitos civiles y en especial en la igualdad de acceso al conocimiento y la cultura.

Lentamente, se conforma una demanda de productos impresos, consecuencia de la alfabetización de la población que favorece el que determinados colectivos, que hasta ese momento no tenían la posibilidad de leer, se interesen por la lectura. Para satisfacer este afán no sólo se incrementa la producción editorial, sino que se busca una motivación que lleve a elegir la lectura como una actividad no sólo de formación sino también de placer, un nuevo placer que debía de gustar tanto a la burguesía como a la clase trabajadora. Se necesita por tanto contar con unos libros de precios asequibles y atractivos a la vista para motivar su compra.

El libro no sólo debe ser coleccionado por los bibliófilos y clases eruditas, sino que la naciente burguesía y las clases trabajadoras también tienen que tener la posibilidad de contar con libros, de formar sus colecciones, que sirvan para su formación y también para su ocio y placer. Se necesita proteger los libros pero de forma económica, con lo que las cubiertas son singulares, propias de cada obra editada y, en este caso, responden no al capricho individual de un lector, sino a la elección del editor. Con el uso de las cubiertas se extiende y se favorece la conservación de los libros en mejores condiciones sin la necesidad de recurrir a una encuadernación en piel o cartón más costosa.

Las cubiertas, pueden ser de cartóné, este modelo está reservado para ediciones de mayor precio en un afán de emular a las tradicionales encuadernaciones en piel, si bien, lo más frecuente y popular es el uso de cartulina o de papel algo más grueso pero de mayor calidad y consistencia que el del texto. Estas cubiertas a modo de encuadernaciones tienen, a diferencia de lo que hemos visto en las encuadernaciones destinadas a los bibliófilos, la obligación de ofrecer información sobre el libro, para singularizarlo del resto de la producción editorial. En principio esta información es un escueto texto al que posteriormente también se incorpora una imagen para llamar más la atención.

La utilización de cubiertas ilustradas para la edición de publicaciones periódicas, novelas por entregas y relatos breves se produce con rapidez y tiene una gran aceptación. En los libros de mayor número de páginas, existe una cierta reticencia por parte de los editores a incluir las cubiertas ilustradas. Su uso se extiende en un primer momento a las ediciones de novelas, obras de teatro, puesto que el teatro a finales del siglo XIX y principios del XX era junto con la asistencia a las corridas de toros el gran espectáculo de ocio. Una vez estrenada la obra, se publicaba el texto de la misma. Estas ediciones contaban con un importante número de lectores debido a que no tenían un excesivo coste y, además, tenían una cubierta atractiva. Algunas ediciones incluían unas pocas ilustraciones que ayudaban al lector a introducirse plenamente en el argumento de la obra. De esta forma el público que no podía asistir a la representación teatral tenía la posibilidad de leer la obra y estar al día de los grandes éxitos teatrales en especial, las

publicadas en ediciones de no muy elevado coste pero muy demandadas por los lectores.

El progreso técnico, como en otros aspectos de la edición, facilita el empleo de estas cubiertas. Debido a la mecanización de los procesos de impresión se desarrolla la encuadernación industrial que no sólo abarata los costes de la encuadernación tradicional, sino que acelera la encuadernación de las tiradas de libros cada vez más numerosas. Es la encuadernación mecánica la que emplea con profusión la cartulina en lugar del cartón y los cosidos que mantienen unidos los cuadernillos se sustituyen por el encolado de las hojas, técnica de menor perdurabilidad pero que supone un sistema de unión de las hojas más rápido y económico. Con estas cubiertas ilustradas sobre cartulina, conocidas como encartonadas, los editores incrementan las tiradas de los libros, promueven y favorecen el hábito de la lectura y, por añadidura, contribuyen a la difusión de nuevos lenguajes artísticos ya que muchas de estas cubiertas son auténticas obras de arte, realizadas muchas de ellas por artistas de reconocido prestigio y que nacen para ser conocidas y mostradas al público. Esta exhibición del libro y de su cubierta se realiza al igual que sucede con el cartel, en la calle donde el libro se abre camino y se muestra a los ojos de los potenciales lectores desde escaparates, anuncios en prensa o en la propia vía pública.

2.6. Los carteles publicitarios y las cubiertas de libros dos caminos convergentes

La profusión de las cubiertas en los libros coincide en el tiempo con el auge de la publicidad y del cartel. Los primeros modelos de cubiertas y de anuncios guardan cierta semejanza entre sí. En un principio existen tanto cubiertas de libros como anuncios exclusivamente tipográficos. Posteriormente a ambos se les añade alguna ornamentación, generalmente orlas a las que se incorporan decoraciones vegetales y, por último, se incluyen las ilustraciones dando origen a las conocidas como página-anuncio y también a las cubiertas de los libros. La cubierta puede ser considerada como un auténtico anuncio del libro. Puede reproducir alguna de las ilustraciones incluidas en el texto de la obra o bien ser una creación independiente y diferente del resto. Con frecuencia sucede que el autor de la ilustración de la cubierta sea diferente al autor de las ilustraciones del libro si éste las incorpora al texto, hecho que subraya la independencia y diferencia de objetivos a la hora de crear una cubierta.

El anuncio puede considerarse en algunas ocasiones como una página arrancada de un libro que se muestra al público adherida a paredes o a quioscos. Existe un vínculo entre cubiertas de libros y anuncios pues ocurre que para anunciar una obra se reproduce la cubierta de la misma, potenciando de esta forma el valor publicitario de la cubierta. Son famosos los anuncios de libros del pintor francés Claude Monet para dar a conocer la obra literaria de Champfleurie *Les chats* o también la contribución al mundo de los anuncios de Pierre Bonnard que trabajó para la *Revue Blanche*, en la que el propio anuncio puede utilizar la cubierta de las obras literarias que se anuncian en una completa unión entre el objeto dibujado, la función y finalidad de la creación artística.

Las cubiertas de libros, al igual que sucede con los carteles, se muestran en diferentes lugares de la vía pública. Durante la práctica totalidad del siglo XIX los canales de comercialización del libro fueron diversos, predominando los locales de venta de libros donde las obras literarias compartían el espacio junto a otros productos comerciales de muy diversa índole. También podíamos encontrar libros en carritos en la venta callejera, ésta especialmente destinada a los llamados de pliegos de cordel o a las narraciones breves⁹². La existencia de librerías, tal y como las conocemos en la actualidad fue escasa, concentradas especialmente en las ciudades de Madrid y Barcelona. En el resto de las ciudades los libros se vendían, como ya hemos indicado, en tiendas donde se podían adquirir otros productos, especialmente material de papelería, si bien, en poblaciones pequeñas también se podían comprar junto a alimentos o cualquier otro tipo de mercancía.

Es, a principios del siglo XX, cuando el libro deja de almacenarse en estanterías y se muestra al público. Surgen las librerías con espaciosos y amplios escaparates que comienzan a llenarse de libros. Los escaparates comienzan a ser un elemento imprescindible para los comercios, incluso para las librerías y, en algunas ocasiones, pueden tener cierta semejanza con las vitrinas de museos. Son lo que podríamos denominar museos callejeros que atesoran novedades prestas a llamar la atención de los potenciales lectores. Pero el libro invade otros ámbitos de la ciudad hasta ese momento impensables y se exhibe en otros lugares públicos como por ejemplo estaciones de ferrocarril, en quioscos callejeros, abandonando los lugares más inaccesibles donde se almacenaban con anterioridad. Con todos estos cambios de comercialización para promocionar las novedades editoriales, podemos decir, al igual que se ha calificado el cartel como un grito en la calle, las cubiertas de libros y sus ilustraciones son gritos en las librerías y en los quioscos, gritos que contribuyen al desarrollo cultural en dos importantes aspectos el de la lectura y el del gusto estético.

2.7. El arte en las cubiertas de libros

La estética de las cubiertas y de los anuncios se modifican con el paso del tiempo, sus diseños se adaptan a los gustos imperantes en un determinado momento histórico, incluso muchas veces han llegado a ser auténticas avanzadillas de expresiones artísticas renovadoras, corriendo el riesgo de ser rechazadas por el gran público que todavía no había asimilado el cambio.

Como ya se ha mencionado con anterioridad, los anuncios comienzan a ser reconocidos como obra de arte a finales del siglo XIX con los trabajos de artistas como Jules Cheret y otros contemporáneos suyos. En el caso de las cubiertas el reconocimiento sucede algo más tardíamente, en la primera década del siglo XX. Su éxito y aceptación se vincula al trabajo de los artistas, especialmente franceses, alemanes y rusos, comprometidos con la idea de cambio social y artístico, cambio que también transmiten al libro y a sus cubiertas. En nuestro país este reconocimiento sucede con mayor retraso y, lamentablemente, cuando hay una mayor producción de cubiertas de gran valor artístico el estallido de la Guerra Civil

⁹² La comercialización de libros en la España del siglo XIX está descrita por Botrel, Jean-François. *Los libreros y las librerías. Tipología y estrategias comerciales*. En: *Historia de la edición en España. 1836-1936*. Madrid, Marcial Pons, 2001, pp. 135]-164.

Española trunca ese resurgir del libro. Habrá que esperar bastantes años para que de nuevo el diseño español de cubiertas adquiera de nuevo fama debido a los trabajos de nuevos ilustradores y dibujantes⁹³.

El trabajo de ilustración de los artistas se extiende al resto de productos impresos como son las publicaciones periódicas, o folletos⁹⁴. Un modelo que muestra de la estrecha colaboración entre un artista y la imprenta lo encontramos en los diversos trabajos del artista inglés Audrey Beardsley para las revistas ilustradas, la literatura infantil y también la publicidad.

La mayor producción de libros y su demanda obliga a los editores a decantarse por el uso de las cubiertas industriales de cartón, fruto del desarrollo de la encuadernación industrial. Las primeras cubiertas reproducen los modelos de las portadas de los libros siendo la tipografía el elemento más destacado. Ésta debe ser sencilla y lo suficientemente grande para poder leer el texto con facilidad. También se puede incluir en este tipo de cubiertas de cartón alguna nota de color para atraer la atención. Generalmente se utilizan tintas rojas, características de algunas de las portadas renacentistas impresas a dos tintas, roja y negra, roja para indicar el título y negra para el resto de la información sobre el libro como es la del autor, la editorial, el año o la colección. De estas cubiertas se toma no sólo el color de las tintas y la disposición del texto, sino también la tipografía ya que prolifera el uso de la clásica letra romana empleada desde los comienzos de la imprenta en sus diferentes variedades⁹⁵. Este resurgir de las artes gráficas y en concreto el cuidado de la tipografía como medio de revalorización de los trabajos de impresión es uno de los recursos utilizados para la renovación, promoción y consolidación de la cultura impresa.

Un importante impulsor de la renovación del arte del libro es el artista inglés William Morris⁹⁶ que promueve a partir de 1880 el movimiento denominado *Arts & crafts*. Con él dignifica y revitaliza el arte de los libros frente a las malas impresiones mecánicas en las que cae la edición impresa debida a la producción industrial de los trabajos de impresión. Desde su imprenta ven la luz espléndidos ejemplares donde la composición de páginas y la limpieza tipográfica convierten al libro en auténtica obra de arte. Posteriormente, los continuos movimientos artísticos que surgen a finales del siglo XIX, modifican de forma radical el concepto del libro. Se produce una ruptura total con los viejos modelos y, en especial, con la

⁹³ Un gran impulsor de este arte en nuestro país ha sido el diseñador Daniel Gil. Su trabajo de cubiertas para Alianza Editorial, especialmente para su colección del libro de bolsillo, más accesible a un mayor número de lectores supuso una apuesta decidida por la renovación del diseño en el mundo de la edición en España, así como un nuevo reconocimiento para este arte.

⁹⁴ Hay que destacar la importancia de las publicaciones periódicas para el desarrollo de las ilustraciones ya que en algunas de ellas trabajaron los artistas más destacados del momento como por ejemplo el Semanario Pintoresco Español creado en 1836 por Ramón Mesonero Romanos y en el que colaboraban como ilustradores Valentín Carderera y Genaro Pérez Villaamil o la revista *El artista* ilustrada con litografías realizadas en Real Establecimiento Litográfico promovido por Federico de Madrazo.

⁹⁵ Millares Carlo, Agustín. *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

⁹⁶ William Morris (1834-1896) Es una referencia porque anticipa una serie de temas que posteriormente serían tema de debate en el siglo XX tanto en las vanguardias como fuera de ellas por sus trabajos en campo de la empresa, de la política. Fue filósofo, novelista, diseñador, tipógrafo, poeta y traductor. Friedrich Engels lo calificaba como un socialista “*tan sentimental*.”

tipografía tradicional. Este cambio afecta al propio concepto del libro. Esta nueva revolución, que comienza con el Art Nouveau y su rica tipografía, inundada de líneas curvas y adornos florales, se consolida con el movimiento de los Futuristas italianos. Son estos artistas los que crean una serie de cubiertas en las que aplican el nuevo concepto y uso de la tipografía. De hecho, surgen a raíz de la implantación de este movimiento, una serie de cubiertas exclusivamente tipográficas en las que el orden tradicional de disposición de las letras está roto por completo. En ellas, las palabras componen dibujos, expresan movimiento, abandonando la tradicional composición en horizontal o en columna. Crean los llamados poemas visuales tanto en las cubiertas como en el texto. Llevan a la práctica el principio de *palabras en libertad*, sin reglas, sin orden, colocadas según el inconsciente que es el que permite al hombre vivir la vida con intensidad una vez que abandona el pensamiento lógico tal y como defiende Marinetti en sus manifiestos⁹⁷.

La tipografía es, por tanto, un elemento más de la creación artística. La imprenta, la tipografía y el libro no sólo son un medio de comunicación sino que forman parte del conjunto de la creación artística. Es un nuevo arte surgido en las prensas mecánicas de las imprentas. Los nuevos libros deben reflejar el triunfo de las nuevas máquinas de impresión, la facilidad con la que se puede componer y las variadas posibilidades que las nuevas prensas mecánicas pueden proporcionar. Es el triunfo del mecanicismo, de la rapidez en la producción, de la velocidad de los diferentes ingenios, del cambio radical, de la nueva estética, todos ellos pilares fundamentales del ideario futurista.

La idea de ruptura, de búsqueda de nuevas formas de expresión se extiende por diferentes países como Francia, Suiza, Alemania y Rusia. En todos ellos los artistas buscan nuevos caminos acordes con el momento social y cultural de cada país y, algunos movimientos, se reinterpretan tal y como ocurre con el movimiento futurista en Rusia. Surgen también otros movimientos como el Dadaísmo que nace como respuesta ante los desastres de la Gran Guerra. Al contrario que el Futurismo, el Dadaísmo es fruto de la desilusión y del profundo rechazo de las muertes provocadas por la atroz contienda donde se han utilizado nuevas máquinas de guerra devastadoras y productos químicos que han provocado un gran daño. El Dadaísmo se expresa también a través de nuevos modelos de impresión de libros. Se rompe con los modelos tradicionales de composición tipográfica y se buscan formas de expresión a través de la combinación y amalgama de diferentes tipos de letras, del empleo exclusivo de las letras mayúsculas e incorporando el fotomontaje. Los Dadaístas disponen los elementos de forma que sus creaciones se aproximan más a los constructivistas que a los futuristas de los que siguen teniendo en común el fuerte contraste entre los tipos. Ello se logra por medio del grosor y tamaño de las letras que en muchos casos se yuxtaponen.

Posteriormente, surge en Holanda un nuevo movimiento denominado De Stijl, nombre de la revista en la que defienden sus teorías artísticas. Frente a los excesos de los Futuristas y el desencanto de los Dadaístas, los representantes de esta nueva tendencia buscan una nueva armonía en la pintura, el diseño y la

⁹⁷ Marinetti, F.T. *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*. Manifiesto 11 de mayo de 1913 y publicado en Lacerba el 15 de junio de 1913.

arquitectura a través de las formas geométricas puras, impersonales. El rectángulo fue uno de los elementos esenciales en sus obras y los colores predominantes en la mayor parte de sus composiciones son el blanco, el negro y el gris así como los colores primarios rojo, amarillo y azul. Los elementos geométricos y los colores primarios se manifiestan en muchas de las cubiertas de libros editadas principalmente en su país de origen, Holanda. Para el desarrollo de la tipografía moderna es de gran importancia el trabajo realizado desde las aulas de la Bauhaus, en Alemania. Los principios de la Bauhaus se aproximan a la teoría de De Stijl. En esta escuela se dan cita los artistas más representativos del momento que abogan por un racionalismo y utilitarismo de las formas. En el campo tipográfico sus avances son importantes y marcarán la práctica tipográfica de años posteriores. En sus aulas se imparten clases teóricas sobre el arte de la tipografía y cuenta también con un taller propio de impresión donde se publican sus libros, folletos, catálogos de exposiciones y programas. Con esta labor editorial tanto formativa como práctica, la Bauhaus contribuye a la renovación de la tipografía a través de la creación y utilización de nuevos tipos contruidos según unos esquemas geométricos que permiten una mayor claridad, armonía y facilidad de lectura, La claridad y el orden que propugnan los principios de la Bauhaus no excluye el empleo de los nuevos conceptos de la tipografía moderna, desarrollados por otras tendencias y basados en la asimetría y el contraste, elementos que también son esenciales en el campo de la publicidad.

La actitud de los artistas denominados de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX frente al libro y su utilización dentro de su quehacer artístico supone la confirmación de éste como obra de arte. El libro se transforma en dos líneas muy bien diferenciadas.

En un primer momento, y en consonancia con los manifiestos futuristas, el libro debe abandonar sus tradicionales esquemas, debe dejar de ser una pieza de coleccionismo, abandonar los estantes de las librerías tradicionales y asumir su papel de exponente del nuevo gusto tal y como refleja el futurista ruso Kruchenykh en sus memorias⁹⁸ [...]«*Con el papel mural de envolver nuestros primeros libros, antologías y declaraciones, lanzamos un ataque contra la falta de gusto extravagante de los cantos dorados y de las encuadernaciones burguesas repletas de perlas enfermas y lirios ebrios de delicados niños.*»

Este deseo de ruptura en la creación de nuevas formas del libro se produce tanto en lo concerniente a las cubiertas como a la disposición del texto. Las cubiertas se adornan con dibujos que en muchas ocasiones son manchas de color. La tipografía, como ya se ha mencionado, es una tipografía nueva, diseñada muchas veces a mano por el propio artista al margen de los modelos tipográficos existentes en el mercado. El libro así concebido es el reflejo de los cambios estéticos del momento que los propios artistas propugnan y defienden. El gran artista ruso El Lissitzky menciona al hablar de libro y de su valor: «Nos damos por satisfechos si

⁹⁸ Recogido por Ash Jared El primitivismo en el diseño del libro futurista ruso 1910-1914. En: El libro ruso de vanguardia 1910-1934.Exposición.Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2003, pp.38-39.

en nuestro libro hemos sabido dar forma a la evolución épica y lírica de nuestros tiempos»⁹⁹.

Dos tendencias marcan el desarrollo y renovación de la impresión de libros. Por una parte encontramos la ruptura radical impuesta por el gusto Futurista y Dadaísta que, posteriormente, daría origen al Surrealismo y a la Abstracción y, por otra, una renovación basada en lugar de la libertad de acción en un fuerte racionalismo. El libro es arte, pero también debe tener unos principios que le hagan bello, útil, legible. En él debe primar la claridad y el orden junto a la funcionalidad. Estos serán los principios básicos del constructivismo ruso y de la Bauhaus.

Si bien estos cambios se producen con mayor o menor intensidad en todos los países hay que destacar de forma especial a Rusia y a Alemania que por su rica producción de libros en esas décadas destacan como auténticos protagonistas del cambio en la producción editorial convergente en los principios de racionalidad.

Estos dos países tienen rasgos comunes pues ambos se encuentran sometidos a profundos cambios políticos al comienzo de las primeras décadas del pasado. Rusia vive los momentos de su Revolución que conlleva un radical cambio social y cultural y una ruptura con los viejos esquemas. Los artistas, en esos primeros años, trabajan para contribuir con su arte a esa transformación y, por primera vez, el arte de los nuevos creadores rusos es un marco de referencia para otros muchos artistas de diferentes países. El desarrollo de la edición de libros durante esos años en Rusia es espectacular a pesar de que en el país exista una tasa de analfabetismo muy elevada. En un primer momento los artistas realizan sus trabajos para un grupo selecto de creadores tanto literarios como plásticos. Son los momentos de radicalización del Futurismo ruso, pero pronto, incluso muchos de estos artistas que en un primer momento son claros representantes del Futurismo evolucionan hacia el Constructivismo para poner sus creaciones artísticas, especialmente sus trabajos relativos a los libros y anuncios, al servicio de la Revolución. Su arte debe ser útil, con él se debe enseñar y educar al pueblo para hacerle partícipe de la Revolución.

Por otra parte, en Alemania, cuna del Expresionismo que después de la Gran Guerra se radicaliza y se vuelve crítico y mordaz y donde también el Dadaísmo tiene un fuerte arraigo, especialmente durante los años de la contienda, una vez terminada la guerra en la que Alemania es vencida, ésta tiene sobreponerse a la derrota y para ello debe de romper con un pasado que la ha conducido a un derrumbe tanto militar, moral y social. Esta búsqueda de nuevos valores, de regeneración va a provocar en el ámbito político unos años de gran turbulencia, pero en el campo artístico se corresponden con un período de gran inquietud artística. Alemania, en las décadas de los años 20 y 30 correspondientes al período de la República de Weimar, surgen nuevas tendencias en todos los ámbitos de la creación artística y va a ser meta y modelo, especialmente la escuela de la

⁹⁹ Rowell, Margit. *El diseño constructivista de libros: moldear la conciencia proletaria*. En *El libro ruso* op.cit. p.50.

Bauhaus¹⁰⁰ para artistas de otros países que buscarán en Alemania nuevas enseñanzas.

Por lo que respecta al libro Alemania, cuna de la imprenta, siempre ha contado con una importante producción bibliográfica y con unos trabajos de imprenta de gran calidad, por lo que es comprensible que ese dominio técnico favorezca los cambios en el mundo de la edición. Ya se ha dicho cómo la creación de la nueva tipografía, fruto de los estudios de la Bauhaus y centro de enseñanza de las nuevas artes del libro, se extiende con rapidez al resto de los países. Los principios de esta nueva tipografía fueron fijados en el tratado de Jan Tschichold *Die Neue Typographie* publicado en 1928 cuya presencia también juega un importante papel en la publicación de la revista *Typographische Mitteilungen* dedicada específicamente a los temas de la tipografía y dirigida tanto a impresores como a tipógrafos. Con esta publicación se pretendía no solamente divulgar los nuevos modelos tipográficos sino alentar el uso de esa nueva tipografía funcional propugnada desde la vanguardia alemana y seguida por muchos otros artistas como el artista húngaro Laszlo Moholy-Nagy que se expresa al respecto: «*La tipografía es un instrumento de comunicación. Debe presentar la información de manera sugestiva...los tipos de letras nunca se deben forzar en un plan preestablecido*»¹⁰¹

Otra importante contribución para la creación de las cubiertas de libros por parte de los artistas de vanguardia es el uso de la fotografía. La fotografía se emplea en las cubiertas en un primer momento como testimonio documental. Es frecuente su utilización cuando se trata de reproducir el retrato del autor de la obra o bien se quiere ensalzar al personaje protagonista del libro. Sin embargo, los vanguardistas utilizan la fotografía como nueva forma de expresión artística moderna, separándola de su cualidad de ser simplemente fiel reflejo de la realidad. Con la fotografía, también se rompe el concepto tradicional de horizontalidad y aparecen escenas fotografiadas en escorzo, en picado, en contrapicado, que se aplican especialmente en la creación de carteles, cubiertas de libros y también en la creación de fotomontajes, siempre con un tinte provocador. Con la técnica fotográfica se puede llegar a evocar el movimiento logrado por el cine a través de secuencias o escenas que se prolongan tanto en la cubierta como en la contracubierta a modo de pantalla cinematográfica.

También al citar el fotomontaje de nuevo tenemos que mencionar la contribución de Rusia y Alemania como países donde el uso de esta técnica adquiere una gran relevancia en el campo de la propaganda política, si bien, la finalidad de los fotomontajes de los artistas rusos es radicalmente distinta a la de los alemanes.

¹⁰⁰ La Bauhaus fue meta de artistas y diseñadores como El Lissitzky y Theo van Doesburg fundador del movimiento holandés de Stijl.

¹⁰¹ Cita recogida por Heller, Steven & Fili, Louise *Typology: type design from the Victorian era to digital age*. San Francisco, Chronicle Books, 1999, p. 79.

Ambos países, muy familiarizados con la técnica cinematográfica¹⁰², utilizan la fotografía y el fotomontaje como medio de propaganda si bien, los objetivos de la misma en los dos países son radicalmente diferentes como ya hemos apuntado. En Rusia se utiliza para exaltar y difundir los logros de la revolución rusa. Estos fotomontajes los podemos encontrar en las cubiertas de las revistas, de libros, en los carteles de cine y en los anuncios. Son de todos conocidos las obras de los artistas anteriormente citados El Lissitzky, Alexander Rodchenko¹⁰³ así como Stepanova y Klutis y sus espectaculares cubiertas para la revista *Rusia en construcción, Nueva Lef* así como las cubiertas de los libros de Mayakovsky y de otros escritores rusos. En ellas podemos encontrar las fotografías de una Rusia en construcción donde las máquinas trabajan a pleno rendimiento al igual que los trabajadores que aparecen fotografiados trabajando e ilusionados ante la nueva era que están viviendo en la que participan como agentes activos. Los fotomontajes también muestran los logros de la revolución: una mayor producción, nuevas construcciones, los campos roturados, todo ello son logros de la Revolución Rusa en beneficio del pueblo.

Los artistas alemanes, por el contrario, utilizan el fotomontaje como nueva técnica artística alejada en principio de cualquier ideología política sino simplemente como un lenguaje moderno¹⁰⁴. Son numerosos los ejemplos de fotomontajes en los círculos dadaístas berlineses, en la Bauhaus y en ilustraciones de las revistas de moda¹⁰⁵. Pero debido a su impacto en el público, el fotomontaje al igual que sucede en Rusia también se convierte en Alemania en instrumento de propaganda política pero, a diferencia de los fotomontajes rusos, los alemanes lo utilizan para fustigar a la sociedad burguesa alemana de los años 20 y 30 y también para criticar y alertar a la población del peligro que supone el ascenso político del nacionalsocialismo y de sus principales líderes Hitler y Göring. El mayor representante de este fotomontaje de carácter político es John Heartfield¹⁰⁶ que, consciente del impacto visual de esta nueva técnica, escribió: «Los nuevos problemas políticos exigen nuevos medios de propaganda. «Para esta tarea la fotografía tiene mayor poder de persuasión»¹⁰⁷.

La labor de Heartfield y sus fotomontajes se aplicó tanto a anuncios¹⁰⁸, cubiertas de revistas y de libros. En el ámbito de la edición de libros él mismo junto a su hermano Wieland crea la editorial Malik Verlag. En esta editorial se publican

¹⁰² Tanto Rusia como Alemania en esos años cuentan con excelentes directores de cine cuya contribución al desarrollo cinematográfico fue de indudable valor como Fritz Lang (1890-1976), Paul Wegener (1874-1948) Walter Ruttmann (1887-1941), Murnau en Alemania o Eisenstein en Rusia.

¹⁰³ Es muy conocida la cubierta realizada por Alexander Rodchenko para la obra de Vladimir Mayakovsky Por esto en la que aparece el rostro de una mujer con una mirada propia de los personajes del cine mudo.

¹⁰⁴ Fueron los dadaístas berlineses los primeros que definieron el fotomontaje como como collages realizados con fragmentos fotográficos.

¹⁰⁵ Son conocidos los fotomontajes de Laszlo Moholy-Nagy para la revista de modas *Neue Linie*.

¹⁰⁶ En realidad se llamaba Helmut Herzfeld pero tomó el nombre de John Heartfield por su total rechazo a la germanofilia de su época.

¹⁰⁷ Heartfield, John. Texto del catálogo de la exposición Gefesselter Blick, Stuttgart, 1930. Reproducido por Evans, David en John Heartfield fotomontajes 1930-38 en: John Heartfield en la colección del IVAM. Valencia, IVAM, 2001, p.33.

¹⁰⁸ En el ámbito de la creación de carteles se publicó: ...*Todo el mundo lo conoce [a Heartfield] si no por su aspecto, entonces por sus fotomontajes, esos furiosos pasquines que inspiran al amigo y hieren al enemigo, y que convierten la risa en un arma devastadora...* Ibid. p. 23.

muchas de sus cubiertas aunque sus trabajos no quedan restringidos a esta editorial sino que también colabora con otras editoriales y revistas. Las cubiertas realizadas por Heartfield son fácilmente reconocibles debido al dominio de esta técnica, a su fuerza expresiva, a su fuerte impacto visual, a la belleza de composición junto a la crítica despiadada que de ellas emana que el escritor Kurt Tucholsky llegó a este juicio: «Si no fuera Tucholsky me gustaría ser una cubierta de la editorial Malik Verlag.»¹⁰⁹

Posteriormente, con la Segunda Guerra Mundial, tanto el mundo editorial como el artístico no quedaron al margen de los estragos de la contienda. Una vez finalizada ésta se retoma de nuevo con gran fuerza la creación artística aplicada a la labor editorial y surgen importantes diseñadores que consolidan y confirman la importancia de la participación del artista en el libro y la aplicación de su arte en la creación de las cubiertas de libros.

2.8. Las cubiertas de libros en España. Su desarrollo y evolución

El trabajo de impresores, editores, dibujantes, grabadores e ilustradores de libros ha tardado bastante tiempo en ser considerado en España como un arte a pesar de que la historia constata la existencia de importantes artistas que se dedicaron al arte del libro y cuyas obras demuestran la belleza y valía de sus creaciones. Esta situación estaba provocada por muy diversas causas entre las que podemos citar la falta de reconocimiento del público a la hora de considerar como una creación artística un anuncio en un cartel o una cubierta de un libro. Ello era fruto del desconocimiento y de la creencia interiorizada de que algo próximo, del que existen múltiples copias que se podían contemplar en la calle o adquirir en una librería por cualquier persona no es una obra de arte debido a que no son los lugares destinados a las obras de arte.

El artista Joseph Renau¹¹⁰ menciona: «El público en general tiene por costumbre, por tradición transmitida a través de generaciones, el considerar el cuadro en los museos y en las exposiciones con cierta timidez y reserva» es decir, venera un objeto o un cuadro como obra de arte aunque éste no sea de su agrado por el sólo hecho de estar conservado o colgado en un recinto denominado museo o, en la actualidad, en las galerías de arte. Esta actitud de respeto y reconocimiento, sin embargo desaparece cuando se observa un arte público que en lugar de exponerse en las paredes de un museo se expone en las medianerías de las casas, en escaparates o en quioscos publicitarios. Josep Renau ahonda en la falta de estima del arte de la publicidad y específicamente del cartel cuando refiere cómo en los primeros años del desarrollo de la publicidad ésta era [...] «un arte subalterno e inferior. El artista fracasado o desheredado de la fortuna se lanzaba a su cultivo sin estímulo alguno, como último recurso»¹¹¹. Poco a poco este concepto se fue modificando gracias al esfuerzo de muchos artistas que con sus obras

¹⁰⁹ Willet, John. *Art and politics in the Weimar period: the new sobriety 1917-1933*. New York, Pantheon Books, 1978, p.135.

¹¹⁰ Renau, Josep. *Función social del cartel*. Valencia, Fernando Torres, 1976. En esta obra se recopilan diversos ensayos escritos por Renau respecto al cartel en la Guerra Civil así como la respuesta de Ramón Gaya en la revista Hora de España.

¹¹¹ Renau, Josep. Op. cit. p. 38-39.

desarrollaron y consolidaron la publicidad y el diseño gráfico como nuevas formas de arte.

La historia de los carteles y de las cubiertas de libros en nuestro país discurre de forma similar a lo que sucede en otros países, aunque hay una serie de elementos que dificultan y retrasan su desarrollo. Entre estos factores podemos considerar la falta de una industria fuerte que necesite del arte de la publicidad para abrirse paso en los mercados, el rechazo de este arte por parte de unos artistas anclados en esquemas del pasado y pendientes más del reconocimiento de su obra por parte de instituciones oficiales o la parálisis que sufre el panorama artístico español en los últimos años del siglo XIX y principios del XX donde los artistas eran solicitados especialmente como pintores de retratos de las familias pudientes. En España hay que destacar la importancia que tuvieron en los primeros años de promoción del arte de la publicidad los concursos y las exposiciones promovidos por algunas firmas comerciales en los diferentes campos de producción, desde fabricantes de perfumes, de productos de droguería y limpieza, de bebidas, de comidas, productores de frutas y hortalizas y los productos derivados de las mismas, editoriales, así como instituciones y asociaciones que convocaban estos concursos y que exponían una vez celebrado éste los carteles premiados y los más destacados. En estos certámenes participaron artistas desconocidos pero que confiaban en el arte de la publicidad como nuevo medio de expresión así como otros de mayor reconocimiento pero permeables a nuevas tendencias y modalidades artísticas¹¹².

La publicidad en España tiene sus orígenes, al igual que sucede en el resto de los países, en los carteles de las calles y en los anuncios insertos en prensa diaria y revistas.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX podemos ver, con cierta frecuencia, hojas de muy variado tamaño que anuncian muy diferentes referidos a productos de consumo cotidiano, a fiestas populares, principalmente las taurinas, junto a anuncios de folletos y libros. En un principio estas hojas son sencillos anuncios tipográficos, pero pronto comienzan a incluir ilustraciones como reclamo para producir un fuerte impacto visual y hacer que el anuncio sea más atractivo y efectivo a los ojos de las personas que puedan leerlo. Los primeros anuncios de libros de este período suelen reproducir alguna de las ilustraciones que el editor incluye en el libro anunciado. Tanto en los anuncios como en las cubiertas de esos años encontramos que los elementos se disponen de forma similar en ambos casos y se recurre a los modelos estéticos imperantes en ese momento.

¹¹² Forma parte de la historia del arte del cartel el concurso ganado por Ramón Casas con su anuncio de “Anís del Mono” de 1898. Otras firmas también convocaron importantes concursos como los de la casa de vinos espumosos Freixenet o la de Jabón Heno de Pravia. Gran parte de la historia de los concursos de carteles en España está recogida en la revista *El año artístico* (1915-1918) dirigida por el crítico y literato José Francés donde se señalan las más importantes convocatorias de éstos convocadas tanto por instituciones como por firmas comerciales. José Francés también contribuyó a la revalorización del arte del dibujo en España a través de su trabajo e impulso de los “Salones de los Humoristas” donde los dibujantes exponen sus trabajos siguiendo el trabajo de los caricaturistas españoles del siglo XIX.

Es frecuente encontrar ilustraciones impregnadas del pintoresquismo romántico propio del siglo XIX, con su gusto predominante por lo exótico y por la reproducción de las ruinas que rememoran en muchos casos la gloria de los tiempos pasados. En la mayoría de estas composiciones suele aparecer en el centro una ventana a través de la que se puede contemplar un paisaje o unas figuras que nos transportan a otro mundo, un mundo pasado y revivido en la narración. Un



claro y bonito ejemplo de estos modelos la encontramos en el anuncio de la obra *Los Alcázares de España* en el fascículo correspondiente a *La Alhambra, leyendas árabes* publicada por entregas en 1856. En este anuncio¹¹³ vemos en el centro de la composición una ventana enmarcada en un arco árabe en cuya parte superior aparece el título y el autor. Debajo, en primer plano, encontramos una figura, un personaje con indumentaria árabe leyendo y, al fondo, se vislumbra un paisaje que trata de representar al monumento árabe mencionado en el título.

Figura y fondo se unen a través de un degradado de color que va del sepia al gris del paisaje. Todo ello está bordeado por una ornamentación geométrica según los modelos del arte árabe. La representación del monumento está realizada con finura, con la intención de mostrar la calidad de las ilustraciones. A este respecto, el anuncio también describe las excelencias de las ilustraciones ya que los suscriptores o compradores de la obra reciben, cada diez entregas, una litografía que puede servir de adorno en el hogar. Como mayor reclamo también apunta que, el primer capítulo de cada leyenda se ilustra con una bella cubierta a color y, por último, hay que destacar que el nombre del editor aparece en la parte superior encima del título enmarcado. Se trata de J.J. Martínez editor, con taller tipográfico en Madrid.

El anuncio tiene por tanto dos objetivos muy destacados; dar a conocer la obra literaria pero también difundir, a través de las láminas que la acompañan el arte de la litografía, nueva técnica de impresión de imágenes que revoluciona el arte de imprimir a partir del siglo XIX. Este arte, en España, en sus orígenes, estuvo restringido a unos pocos talleres si bien, finalmente, otros establecimientos tipográficos la utilizaron por lo que comenzó a popularizarse a finales del siglo XIX para, posteriormente, consolidar la actual sociedad icónica de nuestros días en los que la imagen tiene una supremacía absoluta haciendo realidad la creencia de que una imagen vale más que mil palabras¹¹⁴.

La mayoría de los anuncios-páginas en los que se presentan los trabajos editoriales a lo largo del siglo XIX en España se refieren, mayoritariamente, a

¹¹³ Cartel fechado circa año 1856 y reproducido en: *Memoria de la seducción: Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Biblioteca Nacional, 2002, p. 275.

¹¹⁴ Para conocer el desarrollo de los talleres tipográficos tanto en Madrid como en el resto de España tenemos la obra ya citada Gallego, Antonio. *Historia del grabado en España*. Madrid, Cátedra, 1990. La fecha corresponde a la segunda ed.

obras publicadas por entregas en las que se suele utilizar como reclamo la ilustración que acompaña a la primera entrega para que la publicación sea, a través de la ilustración, atractiva para sus potenciales compradores. Dependiendo del tipo de obra, la imagen tendrá, al margen de la calidad de la misma, una serie de determinados parámetros. Las obras destinadas a dar a conocer los monumentos de nuestro país contarán con unas ilustraciones de gran calidad y belleza artística, mientras que, las novelas de corte romántico, de amores imposibles, en ellas sus ilustraciones serán más burdas y simples. Estas ilustraciones pueden, en algunos casos, estar coloreadas para producir un mayor impacto visual. Su colorido y su presentación se asemejarán a las imágenes reproducidas en los álbumes de cromos que comenzaban a tener gran acogida entre los niños y el mundo femenino. Las obras de contenido político fortalecen también su mensaje ideológico a través de las ilustraciones. De esta forma su contenido se hace más evidente, se expresa con mayor claridad y, por tanto, es captado por un mayor público independientemente de su nivel de escolarización.

Los anuncios de libros de carácter político son usados especialmente desde la segunda mitad del siglo XIX por los movimientos anarquistas, amantes de pasquines y carteles¹¹⁵. El anuncio de una determinada obra actúa como cartel político por las fuertes connotaciones ideológicas que éste encierra. Dentro de la publicidad de libros anarquistas se anuncia profusamente una de las obras de mayor contenido político del escritor francés Eugenio Sue (1804-1857) *El judío errante*. Este título era muy popular a finales del siglo XIX por su carácter anticlerical y, en especial, contra los jesuitas. En el cartel se proclama que la editorial publica la segunda edición de la obra de Sue en la que se representa a un hombre encorvado por el peso de sus miserias descritas en la novela. De sus rasgos físicos se destaca la mirada torva, la delgadez de manos, todo ello dibujado con exageración para realzar unos defectos y hacer del hombre representado una caricatura amarga de la condición humana y, especialmente, de sus defectos morales¹¹⁶. La técnica utilizada en este anuncio es la de la exageración de determinados rasgos que está en total consonancia con el uso de la caricatura en los medios impresos de la segunda mitad del siglo XIX¹¹⁷. La caricatura es una nueva arma política que permite una crítica, algunas veces despiadada, que se expresa a través del dibujo ya que a través de las letras sería posiblemente censurada o reprimida.

Con ella los artistas a través sus trabajos ponen en evidencia los defectos, las miserias humanas, los vicios de muchos de los personajes relevantes de un determinado momento histórico y que, en muchas ocasiones y por diversas circunstancias, son imposibles de expresar verbalmente, ya que la censura era

¹¹⁵ Litvak, Lily. Op. cit.

¹¹⁶ Bagaría Luis, *La fisonomía interior de las cosas*. Conferencia. Reproducida en el catálogo de la exposición: Bagaría 1882-1940. Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, p.9 y ss.

¹¹⁷ Bozal, Valeriano. *El siglo de los caricaturistas*. Madrid, Historia 16, 1989.

menos rígida con las ilustraciones que con la letra impresa. Jacinto Octavio Picón, escritor que participó en importantes proyectos culturales expresa la libertad de la que gozaban los dibujantes de caricaturas y su papel a la hora de ejercer la crítica social. El autor considera la caricatura como un arma contra el orden existente y comenta: «La sátira dibujada, la sustitución de la frase por la línea. Es la pintura de lo defectuoso y de lo deforme que señala y castiga con el ridículo los crímenes, las injusticias y hasta las flaquezas de los hombres... la censura que más han empleado en todo tiempo los oprimidos contra los opresores, los débiles contra los fuertes, los pueblos contra los tiranos y hasta los moralistas contra la corrupción»¹¹⁸.

Los partidos políticos opuestos al gobierno establecido utilizan la caricatura con profusión para ejercer a través de ella su crítica más despiadada hacia su contrincante político. En el espacio político hay otras caricaturas que tienen un carácter más cómico y finamente satíricas¹¹⁹, pero siempre duramente críticas con la situación social y política de un determinado momento histórico. La caricatura se imprime tanto en anuncios como en viñetas de diarios y revistas. Constituye un elemento importante de la decoración de cubiertas tanto de libros como de publicaciones periódicas. La caricatura, que vive su mayor esplendor en el siglo XIX, evoluciona y se adapta a los nuevos gustos estéticos más esquemáticos del recién comenzado siglo XX pero sin perder nunca su esencia de instrumento de crítica por excelencia que utilizan muchos artistas disconformes con la sociedad y con el momento en el que viven. En nuestro país el artista renovador y de un valor indiscutible e en el campo de la caricatura en las primeras décadas del siglo XX es Luis Bagaría cuya obra gráfica se reproduce en numerosas publicaciones periódicas destacando de forma especial su contribución a la gran mayoría de las cubiertas realizadas para la revista *España* (Madrid 1914-1922). Todos los trabajos destinados a esta publicación tienen un marcado carácter político y erudito.¹²⁰

2.9. Las publicaciones periódicas precursoras de las cubiertas de libros

La revista *España* es una de las revistas más activas y combativas que buscan un cambio político y cultural en nuestro país. Desde sus páginas los diferentes colaboradores con los que cuenta ejercen una continua crítica constructiva. Se denuncia en repetidas ocasiones determinadas actitudes del gobierno de esos años, se denuncian las atrocidades de la I Guerra Mundial, se toma partido por los Aliados y se aboga por el nuevo arte dando a conocer las diferentes exposiciones que se celebran donde se exponen obras de muy diversa índole. Desde esta revista se organiza una exposición a favor de los legionarios

¹¹⁸ Picón, Jacinto Octavio. *Apuntes para la historia de la caricatura*. Madrid, Establecimiento tipográfico de J.C. Conde y Cía., 1878, pp. 7-8.

Bagaría Luis. Op. Cit.

¹²⁰ En un principio estuvo dirigida por José Ortega y Luis Araquistáin. Con posterioridad se incorpora también a la dirección de la misma Manuel Azaña.

españoles que combatían en las filas junto a los aliados durante la Gran Guerra. Esta exposición se convertirá en un acto reivindicativo tanto político como artístico debido al compromiso de los artistas que muestran sus obras y a la clara postura de la revista frente a la neutralidad del gobierno durante la contienda. Muchas de las cubiertas de dicha revista las realiza el mencionado artista Luis Bagaría.

En ellas este dibujante continúa con la tradición de las revistas satírico-políticas del siglo XIX ¹²¹ pero, a diferencia de las anteriores, el artista utiliza su característico estilo sincrético, con unos trazos simples, en una economía de trazos frente a las caricaturas tradicionales con mayores rasgos realistas. Este modo de creación revoluciona el mundo de la caricatura y otorga a su obra un sello inconfundible y de gran riqueza ya que en ella no se repiten los modelos sino que toda ella es fruto de su agudeza y análisis a la hora de dibujar su visión del mundo. En la revista *España* junto a Bagaría colaboraron otros conocidos dibujantes del momento como Penagos y Marco, menos críticos e incisivos, pero que también tienen su peculiar estilo. Todos ellos contribuyeron con su obra a hacer que las cubiertas de la revista *España* se conviertan en todo un símbolo de modernidad y ruptura con el modo tradicional de entender la ilustración. El reconocimiento a la calidad de sus cubiertas se produce fuera de nuestras fronteras. La propia publicación comenta en uno de sus números que sus cubiertas se reproducen en otras publicaciones extranjeras¹²², especialmente en las revistas iberoamericanas como en las conocidas *Caras y caretas* y el *Hogar Argentino* de Buenos Aires, *Sucesos* de Valparaíso y también fuera del ámbito hispanohablante en el *Daily News* y la *Hole's Illustrated Review* de Londres en las se atribuye su éxito al trabajo de los dibujantes anteriormente mencionados.

Las cubiertas de la revista *España* si bien representan un ejemplo de especial relevancia en el ámbito del desarrollo de las cubiertas en nuestro país, no son un hecho aislado en el devenir artístico de este nuevo arte, pues muchas otras publicaciones periódicas presentan generalmente cubiertas atractivas. Además, este tipo de publicaciones recurren con cierta frecuencia a los anuncios en la prensa diaria para darse a conocer debido, quizá, a la gran competencia existente entre ellas y el escaso público interesado en la lectura en la España de esos años. Existen publicaciones periódicas de las más diversas materias que cubren los diferentes intereses de una sociedad ansiosa de cambio y que busca abrirse al exterior.

Las revistas juegan un papel esencial en el desarrollo y consolidación de la prensa gráfica en nuestro país al igual que lo fueron en otros países europeos. La mayoría de los anuncios de estas publicaciones suelen reproducir total o parcialmente algunas de las ilustraciones que aparecen en la obra o bien la ilustración de la primera página que hace las veces de cubierta. Las reproducciones

¹²¹ Bozal, Valeriano. *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid, 1979.

¹²² España. 18 de junio de 1915 *Nuestras cubiertas*.

pueden ser en blanco y negro o color. Cuando en la revista sólo aparecen ilustraciones en blanco y negro, el anunciante trata de jugar hábilmente con el color, aunque éste no aparezca en la obra. Para ello suele imprimir el texto en tinta roja y dar color bien a parte o bien a todo el fondo para que el anuncio destaque por su pseudo policromía.

Junto a los anuncios páginas o anuncios de la cubierta también encontramos lo que podríamos denominar los anuncio/encuadernaciones, que se utilizan para dar a conocer la revista las cubiertas industriales de cartón, similares, en lo referente a sus materiales, pero no en la ornamentación, a algunas de las cubiertas actuales. Estas encuadernaciones realizadas en cartón grueso fruto, como se ha indicado en diversas ocasiones, de la industrialización. Aparecen a mediados del siglo XIX, precisamente cuando comienza a desarrollarse en España una industria de la impresión que utiliza los nuevos medios mecánicos en el proceso industrial de la edición de libros. La decoración de estas encuadernaciones industriales, empleadas por algunos de los más destacados editores del momento, se encomienda generalmente a un grabador o dibujante. Suelen presentar un dibujo en relieve o bien también una lámina adherida al cartón, por lo que esta encuadernación tiene dos funciones: la ya dicha de proteger al libro y la de servir de reclamo para el posible comprador. Podemos decir que es una modalidad similar a las que hemos denominado páginas-anuncio pero realizadas no en el papel de impresión de la revista sino en un soporte más duradero.

En la mayoría de estas encuadernaciones predominan las escenas que hacen referencia al tema de la obra sustituyéndose las tradicionales orlas con decoración vegetal o con arabescos propias de las encuadernaciones tradicionales. No se trata de embellecer solamente al libro sino que se intenta seducir al posible comprador presentándole un nuevo producto más innovador, atractivo y, un aspecto igualmente importante, en muchas ocasiones más económico. Este tipo de encuadernaciones tienen su apogeo en la Barcelona de mediados del siglo XIX cuando en esta ciudad comienza a florecer un núcleo importante de editores que sientan las bases para el posterior desarrollo en España de la edición renovada y moderna que tiene lugar desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX.

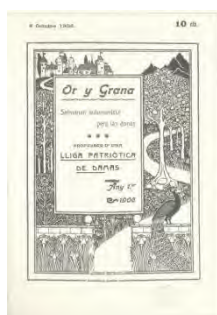
Estas encuadernaciones industriales también se utilizaron en la edición de numerosas revistas de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Con estas cubiertas más rígidas se podían agrupar y encuadernar en un volumen los números publicados durante un determinado período de tiempo. Con ellas se protegían los cuadernillos que, generalmente eran de gran tamaño y de frágil papel. Muchas de estas cubiertas industriales las proporcionaba a sus lectores y suscriptores el propio editor.



Ejemplo de esta práctica comercial la encontramos en las cubiertas de dos títulos muy destacados de la prensa española en el cambio de siglo del XIX al XX y son los de *La ilustración artística*, y *La ilustración española y Americana* o *La ilustración Llevantina* pasan de ornamentar las encuadernaciones comienzan a ilustrar las portadas. Estos títulos que se ceñían exclusivamente al arte y literatura de Cataluña, Valencia, Baleares y el Roselló cuyo número 1 de la segunda época y que reproducimos se ilustraba con un dibujo de Joan Llimona. Las publicaciones periódicas, una vez comenzado el nuevo siglo abandonan estas encuadernaciones en cartón de color o tela estampada y se extiende de forma rápida el uso de las cubiertas de papel de mayor gramaje o de cartulina gruesa. Estas nuevas cubiertas pueden ser simplemente tipográficas o bien ilustradas.

La característica inherente a toda publicación periódica es la de ofrecer a sus lectores las últimas novedades en cualquier campo del conocimiento y también en el campo de la impresión. Son estas publicaciones las primeras en aplicar las nuevas técnicas publicitarias, las que insertan los dibujos de los artistas del momento, las que tratan de darse a conocer con una presentación esmerada y vanguardista. Igualmente, en el campo del conocimiento acercan al lector temas y materias nuevas. Les informan de los avances técnicos, científicos, artísticos y de las últimas tendencias en moda, tanto masculina como femenina. Los cambios se evidencian fácilmente debido al uso de la nueva tipografía, nuevos recursos decorativos y nuevos modelos acordes con los tiempos. Se presenta la nueva moda, el nuevo hogar, los nuevos avances para hacer más fáciles las tareas del hogar para favorecer la incorporación de la mujer a la sociedad, abandonando el hogar. En resumen nuevos recursos para el nuevo país que se quiere lograr, más acorde con el desarrollo de los países más próximos.

Estos años de gran inquietud política, artística y cultural se viven con gran intensidad desde las páginas de nuestras publicaciones periódicas independientemente de su temática. Hay una competencia entre los diversos títulos publicados en esos años. Esa competencia se cristaliza en dos aspectos: uno hace referencia al aspecto externo de la revista, en este caso a su presentación atractiva, con bellas cubiertas, realizadas por artistas en algunos casos anónimos pero en otros por artistas de reconocido prestigio. En lo referente al contenido de la revista también se trata de atraer a los literatos y críticos más importantes de esos años para que las páginas de la publicación se conviertan en un referente sobre determinadas materias.



Las revistas son excelentes receptoras de las nuevas tendencias artísticas que se propagan por Europa. De hecho es fácil encontrar publicaciones cuyas ilustraciones o cubiertas respondan en un primer



momento al gusto romántico, para, posteriormente, evolucionar hacia otras tendencias como el Modernismo. Este movimiento asentado con fuerza en Cataluña se muestra vigoroso en muchas de las publicaciones periódicas de los primeros años del siglo XX. Entre los títulos más destacados encontramos la revista catalana *Luz* (Barcelona 1897-1898) que presenta



ilustraciones siguiendo el modelo del cartelista austríaco August Mucha o la revista, igualmente editada en Cataluña *Ars*, revista del Centre de Lectura (Reus 1906), algo posterior, pero que continúa adoptando para sus cubiertas el estilo modernista. Este estilo no se limita a publicaciones de tipo cultural o artístico sino que se expande a todo tipo de publicaciones como es el caso de la revista destinada a la mujer catalana *Or y Grana. Setmanari autonomista per las donas* (Barcelona 1906-1907). Este semanario impulsado por la Liga Patriótica de Damas, si bien estaba dirigido por un hombre tenía como colaboradores compuesto a mujeres. Era característico de la publicación el presentar un misterioso jardín con muchos elementos modernistas como el pavo real o los árboles repletos de frutos.

Son en las revistas de carácter cultural, literarias y artísticas en las que los artistas colaboran apasionadamente desde mediados del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX¹²³ a través de la ilustración de sus cubiertas y también de sus páginas que se convierten en portavoces y trasmisoras de los nuevos principios en los que se asientan las diferentes tendencias artísticas. Baste recordar las diversas publicaciones periódicas promovidas por colectivos de artistas y literatos. En la memoria gráfica española no se puede volver a mencionar la revista *Cuatre Gats* fundada en 1899 y finalizada ese mismo año con una periodicidad quincenal. Fue



dirigida por Pere Romeu y en la que colaboraron todos aquellos intelectuales que se reunían en el café que llevaba el mismo nombre de la revista y que buscaban un cambio. Entre los colaboradores encontramos a Joan Pons i Massaveu, Ramón Raventós, Manuel Rocamora, Guillem Tell i Lafont y como artistas figuran los nombres de Ramón Casas, Miquel Utrillo, Isidre Nonell, Joaquim Mir, Darío de Regoyos, Carlos Vázquez, Santiago Rusiñol, entre otros. Esta revista, de breve duración, fue rápidamente sustituida por otro título *Pel & Ploma* (1899-1903) de la que fue director el artista Ramón Casas.



Del interés y cuidado que su director ponía a la hora de editar la publicación da muestra las diferentes imprentas, todas ellas de gran

¹²³ Un estudio de la importancia las revistas de arte en España durante ese período lo encontramos en el catálogo de la exposición *Arte moderno y revistas españolas 1898-1936* ya citado.

prestigio en las que los números vieron la luz. Se imprimía en los talleres de L'Avenç, ligados al movimiento catalán de la Renaixença, los talleres de Seix, importante grupo editorial que continuó su trabajo hasta finales del pasado siglo y, finalmente, la editorial Thomas durante el último período de vida de la publicación. Esta editorial era conocida por la calidad de las reproducciones litográficas especialmente de guías turísticas ilustradas. Las revistas son igualmente las portadoras de los nuevos ideales políticos, artísticos y literarios.

El nacionalismo que surge en esos años promueve la edición de numerosos títulos en los que colaboran destacadas firmas del mundo del arte.



No podemos dejar de mencionar la revista *Futurisme Revista catalana* nacida en 1905 y de la que solamente vieron la luz tres números. En ella colaboraron Apel·les Mestres y Josep Folch i Torres entre otros. En la presentación del número 1 explican quiénes son y cuál es el objetivo que les impulsa a editar su publicación. Consideran que: «So els hímenes del demà; son l'avenir, la joventut que's redressa plena de vida, desitjosa d'enlairar l'ànima

catalana, nostre pàtria, per damunt de les baixeses que fan caure les passions. El nostre esperit, pressent la nova vida, mes no la podem definir; car no li es dat al home esser sabedor del pervindrà... Nosaltres posem al servei de l'art català totes les postres energies, tota Nostra juvenesa. Inútil dir que som nacionalistes, ja que fen arts a fa pàtria, Nosaltres volem que 'l nostre art tinqui el sagell de la Nostra terra catalana... Jamai tenim de perpetre les arts forasteres influeixin en les postres obres; no podem suportar per més temps que aqueixa malatia, que pateixen moltes intel·lectuals del cosmopolitisme, malmeti la personalitat del nostre art». Es curioso como a pesar del título de la revista los objetivos de la misma están muy



lejos de los enunciados del primer manifiesto futurista de Marinetti publicado en 1909. En el texto de la revista catalana se critica el cosmopolitismo y los nuevos aires que pueden perturbar el quehacer del arte en Cataluña a diferencia de los futuristas italianos que ven en los avances técnicos la nueva estética que debe barrer toda tradición almacenada en los museos que son las instituciones que lastran el desarrollo del nuevo arte.

A lo largo de los primeros años del siglo XX surgirán otras muchas revistas impulsadas por artistas que serán las difusoras de los postulados de las nuevas



tendencias artísticas como son *Art Voltaic* (1918) que cuenta con las colaboraciones de Joan Salvat Papasseit, Joaquín Torres-García y Joan Miró. Posteriormente, también en Cataluña encontramos un nuevo título *Les Arts Catalanes* (1928-1929) que tiene la particularidad que en su consejo de dirección no solamente cuenta con destacadas personalidades de la intelectualidad catalana sino que participa en su publicación una galería de arte Las Galeries

Laietanes de gran actividad en la organización de exposiciones. En su número 1 la

cubierta de la revista presenta una atractiva ilustración que es una evocación del Suprematismo. Escoge dos formas geométricas puras: un cuadrado negro sobre fondo blanco y otro de color rojo. Ambas formas se superponen con una composición equilibrada, racional, comprensible, con una tipografía moderna y clara. La información se inscribe en los dos cuadrados el rojo que da para el título escrito en tinta negra y el número de la revista se inscribe en el negro en tinta blanca. Esta cubierta recuerda las realizadas por El Lissitzky en el grupo UNOVIS al que se unió Malevich y cuya seña de identidad era un cuadrado negro en claro homenaje al maestro Malevich. La mayoría de estos artistas no firmaban sus obras. Las revistas dirigidas por intelectuales, aunque abundan mucho en Cataluña también se expanden por el resto de la geografía nacional y en muchas otras ciudades aparecen publicaciones ilustradas por destacados dibujantes y que muestran la actividad y renovación artística que se lleva a cabo en su territorio.



Un ejemplo de publicación en la que se recoge un amplio abanico de todo tipo de tendencias, de medios técnicos es la ya mencionada revista *La Esfera, ilustración mundial* (Madrid 1914-1931)¹²⁴. Esta revista, como su título indica, ofrece una información variada de cualquier suceso que acontece presenta una rica variedad de cubiertas en las que utiliza desde la fotografía, muchas de ellas realizadas por los fotógrafos que comienzan en España a trabajar con la fotografía y a explorar las posibilidades de la misma como una obra de arte. Sus ilustraciones representan las diversas tendencias y estilos de un gran número de dibujantes contemporáneos, la mayoría de ellos de gran prestigio y fama.

La cubierta de la revista reproduce tanto las obras de arte contemporáneas a su época como las de los grandes artistas del arte español e internacional. Destaca el número dedicado al centenario de Francisco de Goya de 1928 con motivo del centenario del fallecimiento del artista. La práctica totalidad de dibujantes y fotógrafos españoles de esos años colaboraron con la revista por lo que ésta puede considerarse como una extensa muestra de los trabajos de los artistas españoles, algunos ya consagrados, otros, por el contrario comenzaron en la revista su andadura artística. En el campo de la fotografía destacan los nombres de Kaulak, Antonio y Diego Calvache, José Campúa, Alfonso, José Díaz Casariego, Lecuona entre otros. En el campo del dibujo hay que destacar los nombres de Almada Negreiros, Pedro Antequera Azpiri, Baldrich, Salvador Bartolozzi, Barradas, Enrique Climent, Enrique Echea, Ricardo Marín, Rafael de Penagos, Carlos Saiz de Tejada, Enrique Varela de Seijas y tantos que contribuyeron al arte del dibujo y la ilustración en España.

¹²⁴ Un estudio pormenorizado de la revista lo encontramos en el trabajo de Sánchez Vigil, Juan Miguel. *La Esfera. Ilustración Mundial (1914-1931)*. Madrid, Libris, 2003.



Otras revistas cuyas cubiertas son similares a las de los libros son *Nuevo Mundo* y *Mundial* algunos de cuyos números están dibujados por los mismos artistas que en esos años ilustraban las cubiertas de libros como son Salvador Bartolozzi¹²⁵ y Federico Ribas¹²⁶.

En un afán de renovación, de hacer extensiva la cultura y de fomentar la lectura, junto a las publicaciones periódicas aparecen una serie de colecciones de novelas cortas y de obras de teatro que tienen una periodicidad determinada y que contribuyen en nuestro país al desarrollo de la literatura y al disfrute del arte a través de sus cubiertas que son atractivas y actuales. Estas publicaciones, por su bajo precio, son asequibles, manejables y transportables por su tamaño lo que favorece su lectura en cualquier lugar. Surgen numerosas colecciones de este tipo que abarcan todos los géneros, el policíaco, de aventuras fantásticas, teatro, novelas galantes, eróticas y políticas. En ellas también, junto a los dibujos realizados por reconocidos dibujantes, se utiliza la fotografía que, generalmente, reproduce un retrato a color del autor de la narración en las que las cubiertas. Son colecciones a destacar, la Farsa, centrada en las representaciones teatrales de éxito, El cuento semanal, La novela corta, la novela literaria entre otras.

2.10. La consolidación de las cubiertas de libros

Si los artistas muestran un fuerte entusiasmo y colaboran de buen grado en la ilustración de las cubiertas de publicaciones periódicas y de colecciones de relatos breves, generalmente no más de 60 páginas, consideradas por su extensión no como libros sino como folletos, su participación y colaboración en la ilustración de libros se produce de forma más lenta. Esta resistencia puede ser debida a que las cubiertas ilustradas de un libro suponen una profunda modificación del concepto mismo del libro puesto que éste se convierte en un objeto de consumo que busca un público y que utiliza los recursos de la publicidad para ser comprado, abandonando poco a poco su carácter elitista, dirigido a unas clases privilegiadas cultas. El libro se convierte poco a poco en un objeto de uso más cotidiano con el rechazo de algunos bibliófilos e impresores que se oponen a la idea de un libro popular, a decir verdad, algunas veces mal impreso, pero útil para la formación y el fomento de la lectura entre las clases sociales menos favorecidas.

Este nuevo planteamiento de transformación del libro en un objeto de consumo y el recurso de utilizar las cubiertas como anuncio para atraer la atención, independientemente de la calidad literaria del libro impreso, no es bien recibido dentro del mundo de los editores e historiadores del libro muy numerosos

¹²⁵ *Nuevo mundo. Revista popular ilustrada*. Madrid, Año XXVII, n° 1372 (1920).

¹²⁶ *Mundial. Revista gráfica*. Madrid, n° 29 (1923).

a partir del siglo XIX a la par que elitistas y exigentes en lo que respecta a la calidad del libro. La mayoría de ellos considera las cubiertas ilustradas como un adorno que muchas veces sólo enmascara una mala obra literaria y oponen una pertinaz resistencia a este cambio. Así al bibliófilo catalán R. Miquel i Planas comenta cuando se refiere a las cubiertas que éstas son: «Cubiertas de reclamo tapas de engaño. Para acabar con el asunto de las portadas y a fin de no dejar fijada de una vez la desconfianza que han de merecer siempre a los buenos amantes del libro las portadas de muchos libros de nuestros tiempos, os transcribiré lo que ha dicho un humorista que anda por ahí: La belleza y los adornos de algunas mujeres equivalen a las cubiertas llenas de colorines de ciertas ediciones: solamente pueden interesar a los necios. Al buen conocedor, ni le apetece entrar en relaciones con aquellos, ni emprender la lectura de éstas»¹²⁷. Ante esta dura crítica Planas no culpa de ello a los artistas tal y como continúa en su exposición. De ellos dice que: «Por nuestra parte, sólo hemos de observar aquí que la censura no va contra los artistas, a veces de mérito real, que proveen de portadas a los editores. Portadas de éstas he visto yo en las librerías de Madrid, que son verdaderas obras de arte. La culpa es, en todo caso, de los editores o de los autores que no han conseguido poner dentro del libro cosa que corresponda al valor de la cubierta. De ésta, en muchos casos, pudiera decirse que lo cubre todo, pero que en realidad es nada lo que tapa. Y perdonad por esta sola vez el juego de palabras». Esta opinión la comparten otros amantes de libros que ejercen su crítica frente a un fuerte desarrollo de la industria editorial en España desconocido hasta ese momento y en los que en muchos casos prima más la cantidad que la calidad de las obras. En sentido similar a Planas se expresa L. Mateos cuando dice¹²⁸: «Empiezo a mirar los libros de llamativa y elegante cubierta, atraído por sus dibujos, cojo uno y su autor es desconocido, el milagro de que esté el libro en mis manos es del dibujante; al dorso pone cinco, cuatro pesetas».

Las cubiertas de los libros, a pesar de las críticas adversas, se consolidan, desarrollan y se utilizan para obras de muy diversa calidad y no exclusivamente para aquellas de autores desconocidos y faltas de valor literario. Su evolución es similar a las de las publicaciones periódicas. En los libros también encontramos cómo las primeras cubiertas comienzan en las encuadernaciones de cartón duro procedentes de la encuadernación industrial. Un ejemplo muy notable y popular por el éxito de la obra lo encontramos en la encuadernación ilustrada de la famosa obra de Clarín *La Regenta*¹²⁹ editada en Barcelona por Daniel Cortezo, editor que emplea con frecuencia este tipo de encuadernaciones que, posteriormente, fueron imitadas por otros editores especialmente catalanes. En la cubierta de *La*



¹²⁷ Miquel i Planas, R. *La formación del libro*. Conferencia publicada en: *Crónica Poligráfica* (1922). Año III Julio p. 1.

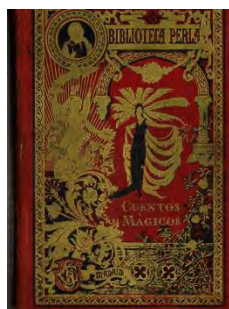
¹²⁸ Mateos, L. *El carrito de los libros*. *Op. cit.*

¹²⁹ Clarín, Leopoldo Alas. *La Regenta*. 1ª ed. Barcelona, Daniel Cortezo, 1884 ilustrada por Juan Llimona.

Regenta el título está situado en la parte superior y aparece escrito en letra que imita ciertos rasgos de la letra gótica. El centro de la composición la ocupa un rectángulo a modo de ventana, similar al ya descrito para las publicaciones por entregas, en el que se pueden ver las agujas de la catedral de Oviedo o de Vetusta, como la denomina el autor por ser la ciudad donde transcurre la acción. Estas agujas están iluminadas con una luz de crepúsculo de marcado gusto romántico. Esta imagen está rodeada de una rica ornamentación vegetal y, en primer plano, se ha dibujado un paje que es completamente ajeno a la época en la que se desarrolla la novela y que evoca un pasado ya lejano pero acorde con el simbolismo del arte de esa época.

Por sus características, esta cubierta presenta un conjunto de rasgos que se dan con frecuencia en el Modernismo, como es la exaltación de la Edad Media y, en concreto, el arte gótico representado por las agujas de la catedral. También aparece una cartela con un emblema, La cubierta está toda ella coloreada. En este caso el artista nos muestra claramente el lugar en el que se desarrolla la acción que es el entorno de la catedral, una ciudad, antigua, donde pesa la tradición histórica que oprime la vida de los protagonistas del relato.

Otro ejemplo muy singular lo encontramos en la cubierta de la obra *Cuentos*



*mágicos*¹³⁰ con una abigarrada cubierta de ornamentaciones vegetales y en cuya parte central destaca una figura femenina ataviada con un traje negro y un tocado de plumas de gran modernidad obra del dibujante José Zamora que también ilustra los relatos de los que se compone la obra. Este ejemplo, inusual en el conjunto de la obra de Zamora, nos indica con claridad cómo estas cubiertas industriales iban adquiriendo una importancia estética.

Lentamente, estas cubiertas de cartón quedan reducidas a unas determinadas ediciones, algunas incluso consideradas de lujo y las cubiertas de atrevidos colores realizadas por dibujantes e ilustradores en cartulina gruesa, siguiendo los principios del arte publicitario, ganan terreno y se imponen para la gran mayoría de la edición española desde finales del siglo XIX hasta nuestros días.

Las cubiertas atractivas, realizadas por buenos dibujantes surten el efecto deseado por los editores y atraen la atención de los posibles compradores. Ya se ha mencionado como los empresarios de las nuevas industrias en desarrollo consideraban necesaria la publicidad para conseguir incrementar las ventas. Se debía por ello atraer la atención sobre el producto. Las cubiertas, para ser la puerta de ingreso a la lectura debía de ser artística, debía también tener calidad, ser atractiva y bella. Enrique Díaz Canedo ¹³¹ considera la cubierta del libro como:

¹³⁰ *Cuentos mágicos*. Biblioteca Perla. Madrid, Editorial Calleja, s.n.

¹³¹ Díaz Canedo, Enrique. Conferencia en el Salón Internacional del Libro de París publicada en el Boletín de la Unión de impresores 1931, p. 30.

«Un elemento que puede ser artístico y que lo es con frecuencia, la cubierta en colores, tienen entre nosotros excelentes dibujantes, pero muy frecuentemente no es una ilustración fuera de texto. Esta ornamentación exterior del libro, que oculta casi siempre la tipología más vulgar, es más bien un cartel. Su desarrollo sigue muy bien las tendencias artísticas del momento, y algunas más de estas cubiertas tienen un carácter de arte nuevo muy notable».

Esta opinión de Díaz Canedo respecto a la calidad de las cubiertas de libros y su similitud con la técnica del cartel la formula ya en década de los 30 del pasado siglo XX, una vez que este arte está consolidado y reconocido. El camino recorrido para lograr que las cubiertas de los libros fueran la expresión de un nuevo arte y que además representaran las nuevas tendencias artísticas fue lento y no libre de obstáculos. Los editores, especialmente aquellos más tradicionales, muchos de ellos pertenecientes al mundo de la librería o de la imprenta, fueron poco proclives a cualquier tipo de cambio.

En un primer momento rechazaron el uso de la publicidad para la promoción de las obras, la cubierta como anuncio y por supuesto los modelos impuestos por las vanguardias que se extendían por otros países europeos. De hecho, es elocuente cómo el editor Rafael Calleja, hijo del fundador de la mítica editorial Calleja, conocida por su decidida apuesta por la renovación editorial, por el atrevimiento y modernidad de muchos de sus proyectos editoriales, habla con ironía del desdén y mala reputación que tienen los editores entre los autores y, estos últimos, entre otras cosas, culpan a los editores del poco éxito de algunas de sus obras al hecho de no invertir en publicidad¹³². El editor es considerado en el ámbito literario, según Calleja como un industrial, algo que hasta entonces no era admitido, pero un industrial con los objetivos no muy claros, timorato y sin utilizar los recursos que la publicidad pone a su alcance. «Se quejan algunos autores de la falta de propaganda por parte del editor. El editor español, dicen, es un industrial pacato, fósil incapaz. No conoce su propio interés. No se mueve al compás de los tiempos. Escatima el reclamo. Guarda en su bolsa mugrienta o en su caja bruñida los doblones que debiera prodigar en anuncios a la moderna» Esta crítica del editor como ser *pacato y fósil* es desmontada por Calleja en su discurso en el que hace una defensa a ultranza del trabajo editorial y de los editores. En ella critica duramente a los autores.

Independientemente de la opinión de Calleja y la defensa de sus compañeros editores, sí que debía de ser cierta la reticencia que éstos mostraban a la hora de invertir en publicidad. Incluso en el momento en que el libro español logra alcanzar una madurez y trata de romper las fronteras nacionales y de abrirse mercado en el mundo latinoamericano¹³³. Nuevas voces se alzan contra esta actitud y se ratifican en cómo los editores españoles no invierten en publicidad con lo que supone de perjuicio para el comercio de libros, ya que un libro desconocido

¹³² Calleja, Rafael. *El editor*. Madrid, s.n., 1922. Esta conferencia fue muy polémica y extractos de la misma se publicaron en el Diario El Sol y comentados por Enrique Díez Canedo en la revista España nº 313 (1922).

¹³³ Sobre el particular y la importancia de la introducción del libro español en Latinoamérica es importante consultar la obra de Venegas, José. *Los problemas del libro en lengua castellana*. Madrid, Imp. Galo Sáez, 1931.

pierde la posibilidad de ser adquirido y leído. No obstante, hay que tener presente que la publicidad no puede convertir un libro de baja calidad en un buen libro por lo que autores y editores deben trabajar conjuntamente y no culparse uno a otro del fracaso o de las pocas ventas de una obra.

La renovación y el dinamismo que adquiere el mundo editorial español en las primeras décadas del siglo XX es, entre otros numerosos factores, debido a la creación de nuevas editoriales que son generalmente pequeñas y de corta vida. Los impulsores de estas editoriales proceden de muy distintos campos, el político, el literario, el artístico. Muchos de ellos carecen de tradición editorial pero, a pesar de ser nuevos en este campo, se convierten en motor del cambio no sólo editorial sino ideológico y cultural en España. Estos nuevos editores creen en los autores y en obras que editan, buscan obras de autores nacionales y extranjeros de actualidad que renueven el panorama literario español. Estas editoriales modifican el concepto del libro ampliando los horizontes del mismo al producir una literatura más en consonancia con las nuevas expectativas que se abren ante los cambios políticos que se suceden en diferentes países. Ofrecen un producto editorial final más acorde con la producción literaria y artística similar al resto de los países de nuestro entorno. Por primera vez se traducen masivamente obras de autores contemporáneos y muchas obras ven la luz simultáneamente en España como en otros países. Se llega incluso a producir una cierta pugna y competitividad entre las editoriales tradicionales y las nuevas. Muchas de las primeras continúan aferradas a sus viejos esquemas de publicar obras de la denominada literatura universal¹³⁴, si bien en formato y precio asequible, pero alejada en muchos casos de los intereses de los potenciales lectores provenientes de las clases populares. Para este tipo de editores lo popular queda circunscrito a las narraciones breves y a las obras de consulta, especialmente enciclopedias y diccionarios.

En lo que respecta a las cubiertas, la mayoría presentan modelos trasnochados, que repiten una y otra vez determinados esquemas y grafismo sin introducir ninguna modificación a través de las diferentes reimpressiones de la obra, siendo impermeables a los cambios que se producen en el mundo artístico. Esto sucede, por ejemplo, con las cubiertas de la importante e histórica editorial catalana Sopena que, a pesar de su relevancia editorial tanto en la producción de diccionarios como en la divulgación de novelas de conocidos autores, especialmente franceses, mantuvo unos modelos de cubiertas para su colección *Biblioteca de grandes novelas (1913-1930)* que representaban los modelos propios del gusto del siglo XIX hasta bien entrado el XX. En ellas la ilustración, generalmente realizada por el dibujante Palau¹³⁵, sigue los modelos impuestos por

¹³⁴ Es de gran importancia la *Colección universal* editada por Calpe donde se editaban aquellas obras de la literatura universal pero donde también se incluían valores literarios y filosóficos de la época de prestigio. Esta colección también fue importante porque es considerada en España como precursora de las futuras ediciones de bolsillo. Su cubierta, que se mantiene durante toda la colección es sobria y recuerda en cierta forma las portadas de las obras del renacimiento con el título en color rojo. En el centro y a modo de ilustración sólo se reproduce el logotipo de la editorial.

¹³⁵ Palau fue el dibujante que realizó la mayor parte de las cubiertas de Sopena. Era un artista que a pesar de estos modelos trasnochados, sin embargo participó con éxito en la realización de carteles e incluso en 1901 en un concurso internacional tal de carteles obtuvo un premio junto a artistas tan importantes como Ramón Casas, Xavier Gosé y Laureano Barral según menciona Pérez Ruiz, Miguel Ángel en: *La publicidad en España. Anunciantes, agencias y medios*. Madrid, Fragua, 2001, p.66.

la pintura de los cuadros de historia del siglo XIX o bien presentan dibujos excesivamente académicos, máxime, cuando hacía ya algunos años que habían surgido nuevas formas artísticas.¹³⁶ La perseverancia del editor en estos modelos pudiera deberse a que eran mucho más familiares y reconocibles a los ojos de los lectores y de esta forma reconocían, igualmente, los libros editados por Sopena.

Si en las ilustraciones de las cubiertas la incorporación de las nuevas tendencias se produce de forma lenta y tardía sin embargo hay que puntualizar que los editores de nuestro país en esos años emplean de forma rápida y temprana los nuevos avances técnicos logrados en el campo de la reproducción de imágenes como es el caso de la cromolitografía para incluir el color en las ilustraciones de las cubiertas. Son muy conocidos al respecto los trabajos impresos aplicando esta técnica de Eusebio Planas y Franquesa¹³⁷, reconocido litógrafo e ilustrador, formado en París junto a los mejores maestros de esta técnica y cuyo conocimiento y maestría la aplica a sus trabajos en España. Pero de la capital de Francia no solamente conoce las técnicas cromolitográficas sino que también refleja los cambios que se producen en el mundo de la moda, especialmente la femenina. Ese artista será el precursor del nuevo modelo de mujer, esbelta, moderna, liberada de las ataduras que constreñían su existencia a finales del siglo XIX.

El mundo editorial en continua ebullición durante esos años se hace poco a poco más receptivo a las nuevas influencias provenientes del exterior, recibe un nuevo aire renovador gracias a la incorporación de nuevos artistas que trabajan en las editoriales de reciente creación en las que también publican sus obras relevantes personajes del mundo literario, cultural y político del momento. Sin ellos el cambio en el mundo editorial español no hubiera sido posible.

Una de las primeras editoriales que apuesta de forma decidida por un cambio profundo a la hora incorporar nuevos conceptos en campo de la edición fue la editorial *Biblioteca Renacimiento* creada en 1910. Tras diversos avatares, continúa su labor hasta la década de los 30. Fue dirigida en una primera época por José Ruiz Castillo y Gregorio Martínez Sierra. Esta editorial propició los cambios tanto en la relación con los autores como en la presentación de los libros. Es una de las primeras que comienza a pagar a los autores asignaciones fijas¹³⁸, algo novedoso en el momento. Con ello garantiza unos ingresos a los literatos. Fue un modelo que se impuso y se convirtió en un ejemplo a seguir por muchas otras editoriales tanto por su tipografía como por la ilustración de sus cubiertas. Durante los primeros años de su andadura como editorial la mayor parte de las ilustraciones de sus cubiertas fueron realizadas por el dibujante Fernando

¹³⁶ Estos modelos de cubiertas tuvieron una gran popularidad a pesar de que dentro del mundo del libro estas cubiertas fueran criticadas tal como se recoge en la obra de Mangada, Alfonso y Pol, Jesús *Libreros y editores (1920-1960)*. Joaquín de Oteyza: *biografía de un empresario del libro*. Madrid, Paraninfo, 1996, p. 85.

¹³⁷ Eusebio Planas y Franquesa (1833-1897) Dibujante de una gran producción artística que unos pocos años antes de su muerte (1893) utiliza la técnica de la cromolitografía para la ilustración de obras y crea un nuevo estilo de mujer, esbelta y cosmopolita precursora de la imagen femenina creada posteriormente, ya adentrado el siglo XX Rafael Penagos.

¹³⁸ Escolar Sobrino, Hipólito. *Editores madrileños a principios de siglo Madrid*. Ayuntamiento de Madrid, 1984, p.12.

Marco¹³⁹ tal y como refiere, citando de nuevo a Díaz Canedo¹⁴⁰ «Los primeros volúmenes que lanzó al mercado [Renacimiento], con bellas cubiertas, ilustradas en colores por el dibujante Fernando Marco, tienen muy bella presentación. El tipo de estos volúmenes de Renacimiento se ha impuesto para el libro corriente en España»

El modelo elegido por la editorial Renacimiento ya contaba con unos tímidos antecedentes en nuestro país en las obras editadas por la editorial Pueyo, conocida librería, que se adentra en el mundo de la edición y logra reconocimiento y fama por esfuerzo a la hora de introducir y difundir la obra de los poetas del Modernismo. La editorial Renacimiento deja de existir pero su gran impulsor, Gregorio Martínez Sierra, crea un nuevo sello editorial. En esta ocasión se trata de la editorial *Estrella*. En esta editorial el esfuerzo por aproximarse a los modelos extranjeros es aún mayor que el realizado en su anterior sello editorial. Para esta ocasión Martínez Sierra encarga la realización de la gran mayoría de sus cubiertas al dibujante Manuel Fontanals¹⁴¹ que colaborará con él en las escenografías de su *Teatro de arte*. Este modelo de edición asequible para muchas economías y con la cubierta bellamente ilustrada sienta las bases para el desarrollo de un nuevo modelo editorial. Otras casas editoras que surgen casi de una forma imparable desde los primeros años del siglo XX siguen el modelo implantado por Martínez Sierra. Hay que recordar que a lo largo de las primeras décadas del siglo XX se produce un incremento de la producción editorial. En las dos grandes ciudades españolas, Madrid y Barcelona, ejes de la actividad cultural de esos años, encontramos que el número de editoriales desde 1902 a 1936 aumenta de una manera sorprendente. Solamente se produce una ligera recesión durante el año 1931¹⁴². De esta euforia editorial también se contagian otras ciudades a lo largo de nuestra geografía contribuyendo al nacimiento de una nueva época de esplendor cultural gracias al esfuerzo de editores, artistas, literatos, actores que con su trabajo trataron de llevar a todos los rincones el conocimiento de nuestro arte y cultura.

Se podría objetar, como se ha apuntado con anterioridad, que un mayor número de editoriales no implica necesariamente una producción literaria de calidad e, independientemente de la polémica sobre el valor literario de los libros

¹³⁹ Este dibujante trabajó en diversas publicaciones como España y Ja Ja. Fue junto con el guionista Luis Tapia realizó el primer film de animación en España “El toro fenómeno”. (Mosquito film 1917 o 1919. [datos tomados de: Cuadrado, Jesús. Diccionario de uso de la historieta española (1873-1996. Madrid, Compañía Literaria, 1997 y López Ruiz, José María. *La vida alegre: historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la Villa y Corte de Madrid*. Madrid, Compañía Literaria, 1995.

¹⁴⁰ Díez-Canedo, Enrique. Op. cit. p. 30.

¹⁴¹ Manuel Fontanals, (Barcelona 1890-México D.F. 1972) Fue pintor, dibujante y escenógrafo. Muy vinculado con Gregorio Martínez Sierra y su compañía teatral de la que hizo los bocetos para diferentes piezas teatrales de Sierra. También trabajó con José Caballero en la escenografía de Bodas de Sangre de Federico García Lorca.

¹⁴² Según los datos obtenidos del Anuario de Comercio Baylle Baillere en 1902 había en Madrid y Barcelona 46 y 71 editores respectivamente. Esta cifra se modifica incrementándose año a año hasta llegar a 120 editores en Madrid y 180 en Barcelona en el año 1932, año que refleja el mayor número de editores, posteriormente las cifras comienzan a descender hasta 105 y 139 respectivamente en el año 1936, si bien con anterioridad ya había habido un retroceso en el año 1931 donde se recogen 96 editores en Madrid y 107 en Barcelona cuando el año anterior, 1930 existían 110 editoriales en Madrid y 139 en Barcelona.

que se publican en esos años en nuestro país, debate que tiene vigencia en el momento actual en el que ya en el siglo XXI se continúan editando una gran cantidad de títulos aun cuando los índices de lectura son francamente bajos y con títulos publicados de dudosa calidad, es indudable que hay que valorar positivamente el esfuerzo realizado durante esos primeros años de la pasada centuria en la que el mundo editorial contribuyó en gran medida a fomentar el gusto por la lectura.

En una época en la que la radio está en sus comienzos al igual que el cine, la letra impresa era el único medio de conocimiento. La gran mayoría de las editoriales de esos años nacen con el objetivo de ofrecer a los habitantes de una España atrasada una información y una mirada crítica sobre los sucesos políticos históricos que están ocurriendo en el mundo como es el triunfo de Revolución Rusa, el desastre humano de la I Guerra Mundial, el nacimiento del fascismo y del nazismo.

En el plano de las relaciones sociales los libros también informan en lo referente a la evolución y modificación de las relaciones sexuales, los nuevos avances técnicos, su aceptación y rechazo por parte de una sociedad más o menos conservadora. Reflejan, igualmente los cambios de la sociedad, tanto en lo relativo a las costumbres, en el entorno de las ciudades y su tejido urbano, en el mundo rural, la necesidad de la participación de la población en los cambios políticos que se suceden. España debe de una vez por todas despertar de su secular retraso, abrirse al mundo, alejar los fantasmas que han atenazado en parte su desarrollo, abrir las ventanas para que ventilar los viejos esquemas y pautas de conducta y permitir la entrada de un nuevo aire que permita el cambio soñado por muchos intelectuales desde hacía algunas décadas. No nos debe extrañar, por tanto, que algunas de estas editoriales junto al interés meramente cultural persigan también determinados objetivos políticos y revolucionarios, especialmente durante la segunda década del siglo XX y que continúa hasta los años de la II República, aunque no por ello desdeñaban los beneficios económicos.

Ramón J. Sender en su discurso con motivo de la celebración de la I Feria del Libro de Madrid celebrada en 1933¹⁴³ refleja esta situación y reconoce: «En los últimos tiempos de la monarquía invadió el mercado con verdadero éxito el libro social de tendencia pacifista, laica, racionalista: el libro revolucionario... La acogida fue clamorosa...Aquel movimiento era sin embargo un fenómeno industrial...Ha reaparecido la novela social, se ha intensificado la atención hacia el teatro revolucionario y el cinema de avanzada, ruso o alemán...Con todo esto lo que ha sucedido es que el movimiento que al principio carecía de raíces naturales en

¹⁴³ Discurso de Ramón J. Sender con motivo de la I Feria del Libro de 1933 Recogido en la obra de Giménez Siles Retazos de la vida de un obstinado aprendiz de editor, librero e impresor. Feria del Libro de Madrid, México D.F. Agrupación de editores españoles. 1981, p.37 y ss.

nuestro país ha echado ya y lo que antes fue un fenómeno industrial y comercial es hoy una corriente de producción literaria».

Estas editoriales conocidas bajo el nombre de “editoriales de avanzada”¹⁴⁴, sacuden la conciencia de la sociedad española y su aceptación por parte de los lectores fue enorme. En un principio es un movimiento que surge, pudiéramos decir, al margen del negocio editorial ya que sus objetivos más que económicos son esencialmente políticos y culturales. La gran acogida que tuvieron sus publicaciones produce, posteriormente, un nada despreciable beneficio económico. Muchas de estas editoriales están vinculadas a otras publicaciones, la mayoría revistas de carácter político, y su vanguardismo se manifiesta en varios aspectos: vanguardia política, luchan en el terreno ideológico, buscan difundir sus ideas y ganar simpatías para sus ideales políticos y en vanguardia artística a través de la ilustración de sus cubiertas. A estas editoriales se incorporan literatos y artistas comprometidos con un determinado ideario político. En el ámbito de la vanguardia artística en estas editoriales encontramos con frecuencia el uso el fotomontaje, la fotografía, reflejo de una realidad fría, obtenida con un medio mecánico. Los dibujos, por su parte, son muestra de las tendencias cubistas, constructivistas y expresionistas utilizadas para lograr un mayor impacto visual a través de la contemplación de sus cubiertas. Uno de los más importantes dibujantes que trabajaron para varias de estas editoriales, el artista polaco Mariano Rawicz¹⁴⁵ recuerda en sus memorias cómo eran las cubiertas en España: «muy anticuadas y convencionales [Las cubiertas]... como las que se estilaban en Europa central allá por el año 1910»¹⁴⁶.

El mundo del libro ejerce una gran atracción en la sociedad de esos años. Por primera vez llega incluso a interesar más que las propias publicaciones periódicas que desde el siglo XIX tenían el liderazgo dentro del mundo editorial. El libro es un recurso utilizado por algunas editoriales para eludir la censura. Ésta controla férreamente las publicaciones periódicas pero no así los libros que si contaban con más de 200 páginas no estaban sujetos a la censura¹⁴⁷. El libro es más libre y, a pesar de tener mayor dificultad a la hora de venderse, su precio es bastante superior al de una publicación periódica, se asume el riesgo y se publican

¹⁴⁴ Término acuñado por José Díaz Fernández en su obra *El nuevo romanticismo*. Madrid, Zenit 1930. Este término también se aplica a algunas editoriales del momento de cuya evolución e historia existe una abundante bibliografía sobre la historia y desarrollo de estas editoriales. Son de especial interés las obras de Gonzalo Santonja *Del lápiz rojo al lápiz libre*. Barcelona, Anthropos, 1986. *La república de los libros: el nuevo libro popular de la II República*. Barcelona, Anthropos, 1989. *La novela revolucionaria de quiosco 1905-1939*. Madrid, El Museo Universal, 1993 y la obra de Víctor Fuentes *La marcha al pueblo en las letras española 1917-1936*. Madrid de la Torre, 1980 así como diferentes artículos publicados en revistas Ángeles Egido *La publicista, una fuente ignorada. El movimiento editorial de avanzada en la España de los años 30*. En; Cuadernos republicanos nº15 julio (1983).

¹⁴⁵ De este dibujante analizaremos los diseños de sus cubiertas para las editoriales más avanzadas del momento.

¹⁴⁶ Rawicz, Mariano. *Confesionario de papel, memoria de un inconformista*. Granada, Comares, 1996, p. 14.

¹⁴⁷ Santonja, Gonzalo. *Del lápiz rojo al lápiz libre*. Barcelona, Anthropos, 1986 pp. 102-103.

muy variados títulos para contribuir al ansiado desarrollo cultural y literario. Este es uno de los principales objetivos de la *Editorial España* que surge tras el éxito de la ya mencionada revista *España*.

Esta nueva editorial se funda a través de la creación de una sociedad anónima de publicaciones en 1920¹⁴⁸ con el fin de publicar una serie de libros que: «Formen en su totalidad algo así como una enciclopedia o resumen del saber moderno»¹⁴⁹. Pero no satisfechos con este objetivo quieren que además sea una editorial emprendedora que: « No tema la publicación del libro audaz, heterodoxo, renovador, ya inédito, ya dado a la luz en otra lengua»¹⁵⁰ Además cada libro ha de ser «Un libro compendio, entre cien y doscientas páginas donde se trate clara y densamente de un problema vivo de ideas y hechos... monografías de tipo político, exponentes de los conceptos y sistemas que en este instante dominan o preocupan al mundo: el conservador, el liberal, el socialista etc.»¹⁵¹ Lo que no dice en la presentación de esta editorial es que para llegar al público, a pesar de la gran acogida lograda, utiliza una publicidad moderna y atractiva para dar a conocer sus nuevos libros. En sus anuncios se representan todas las cubiertas de los libros editados hasta ese momento¹⁵². La disposición de las cubiertas en el anuncio suele ser de forma circular. El centro se destina a la cubierta del libro de mayor éxito comercial o bien la última novedad rodeada por el resto de los títulos editados a modo de recordatorio. La forma de presentación del anuncio es una especie de collage elemental con un cierto dinamismo aunque muy contenido.

En la misma línea que la editorial España encontramos la editorial *Revista de Occidente*. Nacida de la revista del mismo nombre fundada por Ortega y Gasset. Otras editoriales que también tienen su origen en publicaciones periódicas no mantienen el nombre de la revista sino que crean nuevas editoriales y, en muchos casos, debido al éxito de los libros, suspenden la publicación de la revista. Entre estas editoriales encontramos la editorial *Oriente*, cuyos fundadores procedían de la revista *Post-Guerra* (Madrid 1927-1928)¹⁵³. Todos los socios fundadores tenían en común el deseo de combatir la Dictadura de Primo de Rivera. Pronto todos y cada uno de los socios se separan y desarrollan otros proyectos editoriales similares pero cada uno supone un mayor éxito y cubren las distintas parcelas de la política, del cambio social, y de la literatura de vanguardia, quedando de manifiesto la laguna que existía en nuestro país con respecto a estos temas.

La editorial que tuvo una trayectoria más prolongada en el tiempo fue la editorial *Cénit*, dirigida por Rafael Giménez Siles que contaba con una imprenta de su propiedad, Argis, en la que se imprimían obras de su editorial Cénit, así como las

¹⁴⁸ Revista España nº 31 de julio 1920, nº274, p. 1.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Anuncio publicado en el Diario El Sol 4 de octubre de 1930 con motivo de la semana del libro donde se ofrece al lector un descuento de un diez por ciento.

¹⁵³ La historia de la fundación de la editorial Oriente, Cénit, Historia Nueva, Zeus, Ulises está recogida en el libro de Venegas, José Andanzas y recuerdos de España. Montevideo, Feria del libro, 1943 p. 142 y ss.

de la editorial Oriente y las de la Compañía Iberoamericana de Publicaciones. La apuesta de estas editoriales no se limita exclusivamente a la renovación de los textos, siempre revolucionarios, sino que llevan también la revolución a las cubiertas de todas sus publicaciones bien sean simplemente tipográficas o ilustradas. Para lograr sus objetivos trabajan con los más destacados artistas y dibujantes del momento. Son éstos los creadores de sus cubiertas, de sus logotipos, signos de identidad editorial. Entre ellos destaca el dibujante polaco Mauricio Amster para la editorial Oriente, el ya citado Mariano Rawicz al servicio de la editorial Hoy, Ramón Puyol trabaja para Cénit, a García Ascot lo encontramos en las ediciones de Ulises y Santiago Pelegrín en la editorial Zeus¹⁵⁴ de la que probablemente no sólo realiza muchas de sus cubiertas, sino también el logotipo de la misma. Todos ellos pronto se convierten no sólo en ilustradores de cubiertas sino en directores artísticos de las editoriales como sucede con el dibujante Ángel de la Fuente, que trabaja para el diario *El Liberal* que desde el comienzo de la editorial Oriente se convierte en su dibujante¹⁵⁵. Generalmente, a pesar de tener cada editorial un director artístico no excluye que la editorial contrate el trabajo de diferentes artistas, aunque éstos trabajen para editorial de la misma línea editorial.

El interés por tener cubiertas atractivas y de calidad, hace que algunas de estas editoriales convoquen concursos para animar a participar a un mayor número de artistas, al igual que sucedía en los concursos de carteles publicitarios de diferentes firmas comerciales. En las bases del concurso publicado en el periódico "*El Sol*"¹⁵⁶ por la editorial Cenit para ilustrar la obra de Sinclair Lewis *Babitt* se explicita la cuantía del premio que debe recibir el ganador del concurso. En esta ocasión asciende a quinientas pesetas. Al margen del primer premio hay un segundo y tercer premio, ambos de una cuantía de cien pesetas. Entre los requisitos que se exigen para el diseño de dicha cubierta se indica que en ella debe aparecer: «Convenientemente distribuido Sinclair Lewis, Babitt editorial Cenit. El tipo de letra empleado, aunque del libre modo estético del autor, ha de ser perfectamente claro y, en general, las portadas expresadas con un orientación y espíritu moderno». Igualmente la editorial se reserva también el derecho de hacer una exposición con todas las obras presentadas así como «utilizarla para todos los fines de propaganda de la novela». Finalmente el concurso se resuelve y es ganadora «Doña Manuela Ballester, de Valencia y premiar en segundo y tercer lugar respectivamente a D. Ramón Puyol y a la señorita Alma Tapia de Madrid¹⁵⁷». Al parecer y según continúa el anuncio el concurso fue muy concurrido y se presentaron 100 obras que todas ellas destacaban por «un moderno sentido, la mayoría de este género artístico: la portada, totalmente ignorada en España hasta ayer. Este concurso ha demostrado al Jurado que existe en nuestro país un interesante grupo de jóvenes dibujantes, atento a la más moderna producción extranjera de aquel género que anima a futuras repeticiones¹⁵⁸»

¹⁵⁴ Pérez Carlos. *Mauricio Amster. Diseños tipográficos para publicaciones y propaganda*. En Mauricio Amster *tipógrafo*. Exposición Valencia, IVAM, 1997. P.26.

¹⁵⁵ Venegas, José Op. cit. p. 24.

¹⁵⁶ Diario el Sol 26 de enero de 1930.

¹⁵⁷ Diario el Sol 11 de abril de 1930.

¹⁵⁸ Ibid.

En este camino emprendido por Cenit y por otras editoriales similares para desarrollar una renovación artística para sus cubiertas, no podemos olvidar que la cubierta del libro se reproduce al menos, centenares de veces, permite la penetración de los esquemas estéticos. Se siente la clara influencia de los modelos de los artistas alemanes y rusos. Se emplea en España para muchas cubiertas la fotografía y el novedoso fotomontaje, muchas veces con un claro contenido político en total consonancia con los trabajos del artista alemán John Heartfield ¹⁵⁹.

La incorporación de los artistas y su participación en el diseño de cubiertas se produce de forma similar a como acontece con el trabajo de los dibujantes de carteles publicitarios. En un principio, las primeras cubiertas son de artistas anónimos y debe transcurrir un tiempo de consolidación de este arte para que comiencen a aparecer las primeras cubiertas firmadas por artistas apenas conocidos, que buscan en este arte un medio para su subsistencia como expresa R. de Córdoba¹⁶⁰ cuando habla de las cubiertas realizadas por Marceliano Santamaría y dice que: [...] «muchos artistas españoles que en los comienzos de su carrera por obra de necesidad o por legítimo afán de darse a conocer acuden a poner su inspiración al servicio de las artes gráficas como dibujantes de semanarios y revistas, como ilustradores de libros singularmente novelas».

Sin embargo, no es sólo fama y recursos económicos lo que buscan los artistas que trabajan en el mundo de las artes gráficas sino que, con el tiempo, este concepto algo restringido se amplía, especialmente con el desarrollo de las vanguardias que aceptan de buen grado y elevan a categoría de arte los trabajos fruto de las imprentas. Ello lleva lógicamente implícito un mayor respeto por el arte del grabado, del dibujo, de la fotografía así como el nacimiento del diseño gráfico y del arte de la tipografía que se convierten en campos de experimentación para los artistas de vanguardia.

En este complejo mundo de las artes gráficas los artistas experimentan nuevas técnicas y lenguajes, se interesan no sólo por la mera ilustración bien sea de libros o de cubiertas, sino que prueban nuevos tipos de letras. Se preocupan por la composición del texto en la página impresa. Un ejemplo destacado en nuestro país del trabajo del artista volcado en los trabajos de impresión lo encontramos en la persona de Gabriel García Maroto¹⁶¹ que trabajó en todas las fases de la edición e impresión. García Maroto conocía el manejo de las máquinas, componía el texto, elegía los tipos, ilustraba las obras y las cubiertas de los libros, llegó incluso a ser propietario una imprenta e ilustró la práctica totalidad de las cubiertas de la editorial Biblos. Este artista se enorgullece de estos trabajos y él mismo comenta en unas breves líneas su interés por las artes gráficas y los trabajos desarrollados en su actividad¹⁶²: «*Hice aguafuertes y litografías. He tenido*

¹⁵⁹ La primera cubierta de Cenit en la que aparece la fotografía es la obra: el acorazado Potemkin, Historia de una sublevación de la escuadra rusa a la vista de Odessa en el año 1905, cubierta realizada por Puyol Dato tomado de Fernández Horacio en la introducción a la obra de Rawicz, Mariano, op. cit. p.19.

¹⁶⁰ Córdoba. R. *Marceliano Santamaría pintor insigne y colaborador de las artes del libro*. Boletín de la Unión de Impresores junio 1929 p. 1 y ss.

¹⁶¹ Gabriel García Maroto (La Solana, Ciudad Real 1889- México 1969) fue impresor, editor dibujante, pintor y poeta.

¹⁶² García Maroto, Gabriel. 65 dibujos, grabados y pinturas con una autocrítica y diferentes opiniones acerca de este pintor. Madrid, Biblos, 1927, p. 7.

también que hacer, por obligación y por gusto, dibujos aplicados a las artes del libro, y en todo ello he intentado, posiblemente sin conseguirlo, dejar las huellas efectivas de mi visión del mundo plástico».

La edición, la imprenta, los tipos de letras atraen no solamente a los artistas sino que también a los creadores literarios. Los escritores, interesados en conocer el prestigio de la editorial que publica sus obras y que puede contribuir en alguna medida al éxito o fracaso de su obra, se preocupan en esos años por los trabajos editoriales y por las labores de la imprenta. Algunos de ellos se incorporan al mundo editorial como asesores o directores literarios y también como asesores artísticos. Tal es el caso del poeta Juan Ramón que era especialmente cuidadoso en lo referente a la composición tipográfica y a la elección y utilización de determinados tipos de imprenta. Algunas de sus obras están impresas con tipos de imprenta traídos expresamente desde Inglaterra puesto que la impresión española, desde los orígenes de la imprenta se ha caracterizado por la mala calidad de modelos tipográficos. Con esta importación Juan Ramón Jiménez intentaba la perfección en sus obras tanto en el aspecto literario como en el aspecto editorial.

Este culto al libro, a las artes gráficas, no hubiera sido posible sin los profundos cambios que en ellas se suceden. Se introduce una nueva maquinaria de mayor calidad, menos pesada y de más fácil manejo. El cerrado gremio de impresores se abre a otros profesionales y se puede constatar cómo este nuevo interés por la imprenta en nuestro país se refleja a través de la publicación de revistas dedicadas de forma exclusiva al mundo de las artes gráficas y a los problemas de edición¹⁶³. En las páginas de estas revistas participan un grupo variado de personas desde impresores, editores, intelectuales, todos ellos preocupados por el mundo del libro y por su situación en esos años. Se recogen las más variadas opiniones a través de muy diversos artículos sobre la historia de la edición, encuadernación, problemas comerciales, sociales y artísticos del libro. En estas páginas también podemos constatar la existencia de gran cantidad de anuncios que describen las cualidades y beneficios de nuevas máquinas cuyas características hacen la edición más fácil y rápida. De las nuevas máquinas de impresión se destacan el automatismo total, sus reducidas dimensiones que permiten su colocación en cualquier lugar¹⁶⁴.

Estos avances permiten que el número de imprentas se incremente y que los editores también sean dueños de las imprentas donde se realiza el trabajo editorial. Como ejemplo podemos encontrar el de Joaquín Arderius fundador con otros compañeros de la editorial Oriente y perteneciente también a la dirección de la revista *Post-guerra* que posee su propia imprenta en activo hasta mayo de 1931¹⁶⁵. Esta imprenta constaba de tres máquinas de las denominadas “*Minervas*”,

¹⁶³ Los títulos más conocidos son la Crónica poligráfica y el Boletín de la Unión de impresores.

¹⁶⁴ El anuncio es de la casa de Fundición tipográfica Neufville S.A. de Barcelona, filial de la casa Bauer de Frankfurt publicado en el Boletín de la Unión de impresores, noviembre.

¹⁶⁵ Archivo Histórico de la Villa de Madrid. Exp. 27-378-80. Traspaso de la imprenta de Joaquín Arderius sita en Altamirano 18 a Julio Moreno Hernández.

cuatro planas y dos linotipias¹⁶⁶, imprenta de bastante importancia para poder emprender y servir de apoyo a los proyectos editoriales de su propietario y también de sus socios.

La facilidad y rapidez con la que penetran los avances tecnológicos en el campo de la impresión no se corresponden en España con una renovación en profundidad de los modelos tipográficos. En nuestro país se siguen utilizando tipos bastante corrientes y no existe una apuesta decidida por la creación de nuevos modelos acordes con los tipos que se desarrollan en otros países como en Italia, donde la revolución tipográfica va de la mano del Futurismo de Marinetti, o en la Rusia de la Revolución donde la apuesta por una nueva tipografía se debe al Constructivismo, incluso en la vencida Alemania y su labor a favor de la imprenta, de la impresión de libros, de la creación de una nueva tipografía salida de las aulas de la Bauhaus.

En España, no encontramos tampoco una corriente artística que favorezca el cambio en la tipografía debido, probablemente, a la lenta y escasa fuerza de penetración de las vanguardias. Sólo existen tímidos intentos a la hora de crear y utilizar una nueva tipografía. Los nuevos modelos, la mayoría de las veces de rasgos torpes, no pueden en absoluto competir con la belleza y pureza de líneas de los realizados fuera de nuestras fronteras. Algunas de las tipografías más atractivas y llamativas están dibujadas a mano alzada por el ilustrador de la cubierta. Esta tipografía, por tanto, no alcanza la belleza y variedad de los modelos extranjeros a pesar del esfuerzo que supone su creación y realización.

Junto a los problemas de índole técnica como puede ser la de la escasez de tipos, hay otras causas que ralentizan la implantación de cubiertas. Generalmente hay una resistencia psicológica a cualquier cambio. Los bibliófilos aman el libro antiguo, invariable, a pesar de haber transcurridos quinientos años después de la invención de la imprenta. Estos bibliófilos arremeten con fuerza contra la nueva tipografía que, a duras penas, trata de abrirse camino en la edición de libros en España. El bibliófilo Rafael Bori¹⁶⁷, a pesar de ser consciente de la necesidad de renovación de la tipografía considera excesivas las pretensiones de los artistas modernos como es el caso de Marinetti y expresa: «Para Marinetti el escrito impreso ha de hacernos sentir el valor y la fuerza de las palabras utilizando para ello los colores y los caracteres, alternando la igualdad armónica de un tipo de letra ligeramente modelado ... Dice que una palabra dura hay que escribirla con caracteres de trazo grueso en un cuerpo grande e impresa en rojo. Una palabra dulce y galana en tipo diminuto, de factura elegante, impresa en rosa, en azul celeste y letra de fantasía... Lo común de la frase en letra corriente impresa en negro. Ese es el cubismo de las artes gráficas al que no debemos llegar. No obstante la idea de Marinetti con toda su fantasía del máximo expresionismo inadmisibles nos demuestra la necesidad de crear, de construir algo nuevo».

Esta idea de necesidad de innovación que se percibe en el mundo de la edición de libros en esos años convierte al libro en un campo fecundo de experimentación artística que debe de ser explorado y utilizado por los

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Bori, Rafael. *Las artes gráficas y la publicidad*. Barcelona, s.n., 1929, p. 30 y 31.

denominados artistas de vanguardia. Su importancia se refleja en las diferentes actitudes que éstos adoptan frente al mismo. Ernesto Jiménez Caballero, director de la revista "*Gaceta Literaria*" órgano representativo de la ebullición del mundo cultural de esos años en España publica en su revista el gran referente sobre la idea de vanguardia en esos años por medio de la ya mítica encuesta realizada a escritores y artistas al ser preguntados sobre la "*idea o concepto de vanguardia*". Giménez Caballero ahonda más en el tema del libro y la vanguardia y en su obra "*Arte y estado*"¹⁶⁸ refiere cómo las artes gráficas y la publicidad han sido elevadas a la categoría de genuinas artes contemporáneas. Jiménez Caballero habla del arte y de la máquina como un nuevo vínculo establecido en el siglo XX que enriquece la creación artística las nuevas *artes mixtas* en las que participan diferentes artes como el cine en el que se interrelaciona literatura e imagen.

Estas *artes mixtas* a las que tan certeramente define Jiménez son todas ellas importantes elementos que nutren al libro y al mundo de las artes gráficas y lo engrandecen. El cine recién inventado, la publicidad, igualmente de reciente creación y, por el contra, el viejo libro forman un trinomio que se alimentan unos de otros y que se necesitan. El cine que por primera vez ofrece al público una serie de imágenes en movimiento, pronto necesita servirse de un relato, ya no le basta con ser solamente notario fiel de unos hechos que puede archivar, como un documento gráfico, a través de los primeros documentales en los que se filmaban hechos cotidianos o sucesos destacables. Pronto necesita contar historias, sin voz pero a través de la imagen y de la expresión. El vínculo entre relato e imagen será indisoluble con el desarrollo del cine sonoro y de los pequeños textos que aparecen sobre las imágenes. Son muchas las obras literarias que se llevan al cine e incluso en algunos casos llega a ser más conocida y tener más éxito la versión cinematográfica que la impresa con lo que el vínculo entre literatura y cine se estrecha aún más.

Pero, al igual que sucede con las obras literarias, el cine necesita también de la propaganda para darse a conocer, mucho más que los libros, dado que el coste de una película es mucho más elevado que el de la edición un libro. Se hace necesario que los ingresos recaudados fruto de la exhibición de las películas sean elevados para cubrir gastos y además obtener beneficios. La mayoría de estos beneficios se reinvertirán en nuevas cintas cinematográficas. El cine recurre al cartel publicitario para anunciar las películas y, es un hecho constatado a través de cubiertas de libros y carteles cómo, en muchas ocasiones, los carteles de cine y las cubiertas de un libro coinciden cuando se trata del mismo título. Es más, incluso se prescinde de los carteles de gran tamaño, más idóneos para la publicidad de las películas y se opta por carteles pequeños, similares a los de los libros, más baratos, y que pueden además servir para anunciar el libro y la película indistintamente. Las primeras empresas cinematográficas en España utilizan la ya mencionada página-anuncio para dar a conocer las películas. Esta modalidad de página-anuncio se considera una táctica cicatera de encargar anuncios para las películas y esta forma de actuar irrita a los dibujantes que critican agriamente cómo los productores les encargan la publicidad de las películas: «los editores de films, de proverbial tacañería...desprestigian [los carteles] con sus métodos...Sino abusan

¹⁶⁸ Jiménez Caballero, Ernesto. *Arte y estado*, Madrid, s.n., 1935 p. 30-31.

del engaño encargan, con avara humildad a una firma de categoría la “portadilla de un libro»¹⁶⁹.

Sin embargo a pesar del desprecio que algunos publicistas pueden mostrar hacia esas “portadillas de libro” la realidad se impone tanto en los anuncios de cine como en las cubiertas de libros en los que podemos encontrar la expresión de un nuevo arte que además se extiende a otras actividades culturales como el teatro, también vinculado al libro, donde los artistas de vanguardia participan en la decoración escénica y en el diseño del vestuario y en la cubierta de la edición de la obra teatral.

El libro es, por tanto, principio y fin de muchas expresiones culturales. Es llamativo constatar el hecho de que el libro, en unos años en los que se podía pensar que su existencia corría peligro debido al desarrollo de otras industrias culturales como la radio o el cine en lugar de comenzar su decadencia, muy al contrario, se fortalece. Incrementa la calidad y variedad de los textos, difunde nuevas ideas artísticas que se plasman en sus ilustraciones. El libro se modifica, puede llegar a ser un libro visual, como el cine. No en vano, Ramón Gómez de la Serna, amante de los libros pero también de cualquier novedad artística que se produjera considera que: «Todo acaba en el libro. Ahora el cinematógrafo hablado va a ser el libro supremo, triunfante, el verbo en ediciones llenas de vitalidad, que serán archivadas como ruedas en los ejes de las bibliotecas»¹⁷⁰.

El libro a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, como veremos a través de un estudio más pormenorizado, es el instrumento aglutinador utilizado por escritores y artistas plásticos y cuya importancia es indiscutible como introductor y dinamizador de nuevas tendencias.

El libro evoluciona en el momento en el que el país clama por un cambio en la sociedad, en un régimen político ya envejecido que busca su renovación. Se trata de romper con el secular aislamiento y ostracismo que mantenía a España apartada del mundo en desarrollo de su entorno. De nuevo, el libro, como lo ha venido haciendo a través de más de cinco siglos de historia, será el medio de difusión de los nuevos ideales en todos los campos del conocimiento. El libro es el instrumento y serán escritores y artistas la base en la que éste se asiente. La calidad de sus trabajos será de gran importancia y, como algunos críticos de arte de esos años expresan, los dibujantes españoles en un espacio muy breve de tiempo crecen y se desarrollan llegando a competir, sin ningún tipo de complejo con las obras de otros artistas extranjeros¹⁷¹.

¹⁶⁹ Cita tomada de la obra de: Baena Palma, E. *El cartel de cine en España. 1910-1965*. 2ª ed. Valladolid, Divisa ediciones, 1997, p.37.

¹⁷⁰ Gómez de la Serna, Ramón. Boletín de la Unión de Impresores. Madrid, octubre 1930 p. 9.

¹⁷¹ Francés, José. *La stampa moderna*. En: El Año artístico 1925 p. 54.

3. MODERNIDAD VERSUS TRADICION. CAMBIOS ESTÉTICOS PARA UNA NUEVA SOCIEDAD

3.1. El despertar del letargo y las nuevas inquietudes del mundo circundante

El siglo XIX es un período histórico en el que la sociedad sufre profundas modificaciones debido a los grandes descubrimientos científicos y los avances tecnológicos. Fruto de estos cambios son los movimientos obreros que luchan por una sociedad más justa en la que debe existir igualdad entre los ciudadanos, si bien, habrá que esperar, en muchos países, hasta las primeras décadas del siguiente siglo para que estas aspiraciones se hagan realidad. A lo largo de todo el siglo XIX la educación, el conocimiento científico, la mejora de las condiciones de vida junto al deseo de libertad y de democracia de muchas naciones se convierten en metas a alcanzar y por las que se lucha desde muy diversos ámbitos. Ello también provoca un cambio sustancial en el campo de la política, el poder ya no está en manos de un rey absoluto y de una corte de nobles, sino que los países se gobiernan por parlamentos, integrados por una nueva clase política, compuesta por la nueva burguesía con un fuerte poder económico que, además, en algunas circunstancias trata de constituirse en una nueva nobleza, bien recibiendo títulos nobiliarios por sus actividades económicas o también a través de enlaces matrimoniales con la antigua nobleza.

El panorama artístico también sufre una profunda renovación ya que se trata de buscar una ruptura con los modelos clásicos que habían perdurado desde el Renacimiento y que para muchos artistas estos esquemas ya estaban completamente agotados y vacíos de contenido. Un ejemplo fehaciente es el hecho de que Roma, capital del arte por excelencia donde los artistas frecuentaban diferentes academias para aprender todo tipo de conocimientos artísticos, deja de tener interés para los artistas que buscan un cambio y una nueva forma de expresión. Éstos encuentran una nueva ciudad: París que pronto se convierte en el más importante centro artístico y en la que los artistas se dan cita para dar rienda a suelta a sus nuevas ideas y criterios artísticos.

París, denominada la ciudad de la luz, donde la energía eléctrica que se introduce lentamente en la vida cotidiana, no sólo ilumina sus calles y locales sino que también ilumina las obras de unos nuevos artistas que trabajan al margen de los principios establecidos en el quehacer artístico y que viven, la mayoría de ellos, al margen de las tradicionales pautas sociales, rompiendo con los antiguos convencionalismos referidos a la indumentaria, a la forma de divertirse, de concebir la existencia, propiciando la así denominada vida bohemia tan propia de los artistas. Desde finales del siglo XIX y comienzos del XX París es la capital del arte y en la que se respira una mayor libertad en un ambiente menos constreñido y más abierto a las nuevas formas de arte.

En esta ciudad, toda forma nueva de expresión artística tiene cabida y termina siendo aceptada por el conjunto de la sociedad a pesar de las críticas y rechazo que puede recibir en sus comienzos. Se vive en un ambiente de libertad de creación que además será el prolegómeno del gran resurgir de las artes y de los nuevos movimientos artísticos del siglo XX.

Junto al deseo de libertad de creación, de acción y de decisión se hace palpable, en el resto de los países, la necesidad de instruir al pueblo para que todos los estamentos sociales participen en el desarrollo social industrial y cultural que se estaba llevando a cabo. Se busca hacer extensiva la educación y la cultura al mayor número de personas posibles de tal forma que puedan disfrutar con la lectura, con la música y con la contemplación de una obra de arte. Pero ¿cómo hacer que el arte, generalmente destinado para el disfrute de unos pocos, se haga extensivo a un público mucho más numeroso?

Para propiciar un acercamiento al conocimiento y por tanto al goce artístico en muchas de las manifestaciones de la vida cotidiana surge el Art Nouveau que es uno de los movimientos más importantes de finales del siglo XIX. Sus principios pueden en un primer momento hacer de este arte un arte revolucionario si bien no llega ni tan siquiera a los prolegómenos de lo que posteriormente constituirá la denominada vanguardia¹⁷².

El Art Nouveau surge con la finalidad de romper con la tradición clásica que se había perpetuado a través de los siglos anteriores y que producía un arte falto de sentimiento y sinceridad. Otras de las innovaciones que este movimiento artístico introduce es la de pretender elevar a la categoría de arte, sin distinción de ningún tipo, a las denominadas artes decorativas y terminar con el concepto de arte en mayúscula destinado sólo a la pintura, la escultura o la arquitectura. Se ha dicho en repetidas ocasiones que el Art Nouveau es el triunfo de las artes decorativas que utilizan para sus creaciones muchos de los adelantos logrados con el desarrollo de la producción debido a la revolución industrial. Este movimiento artístico, según los diversos historiadores de arte, tiene su punto culminante en la Exposición Internacional de París de 1900. A partir de esta fecha comienza su decadencia y, cronológicamente, su final coincide con el comienzo de la Primera Guerra Mundial en 1914. No obstante, siempre hay que tener presente que el establecer unas fechas es algo arbitrario y los fenómenos artísticos se atisban antes y de la fecha indicada y su influencia también continúa durante unos años posteriores a la fecha establecida como su decadencia.

El auge del Art Nouveau es consecuencia de los cambios en la producción industrial operados a lo largo de todo el siglo XIX. Una de sus raíces se encuentra en Inglaterra en el movimiento Arts & Crafts de William Morris que, como ya mencionamos en un capítulo anterior, surge como reacción y rebeldía frente a los productos industriales, carentes la mayoría de las veces de belleza y de la perfección del trabajo manual llevado a cabo por expertos.

William Morris busca la singularidad frente a la masificación y esa singularidad la encuentra en las creaciones artísticas llevadas a cabo durante la Edad Media en Inglaterra. Esta singularidad medieval se habían perdido frente a la estética del Renacimiento cuyos modelos impregnan y establecen unos cánones a los que adaptaba todo el arte producido con posterioridad y que tiene una perdurabilidad durante muchos siglos. Se puede hablar, por tanto, de una

¹⁷² En referencia a la noción de vanguardia vid. Brihuega, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España*. 1909-1936. Madrid, Istmo, 1981, p 33 y ss.

homogenización en el desarrollo artístico en la mayoría de los países del viejo continente durante siglos. Sin embargo, en el Art Nouveau, aunque existe una tendencia de carácter historicista que retoma y reinterpreta muchos de los modelos medievales, especialmente en lo referido a representación iconográfica de los animales y de la naturaleza, también encontramos otra serie de elementos que lo convierten un arte nuevo que aprovecha los avances tecnológicos producidos a raíz de la revolución industrial y que pueden ser aplicados a la producción en masa de muy diversos objetos de decoración como jarrones, encuadernaciones, tejidos, y cualquier otro objeto de ornamentación con la finalidad de hacer llegar a un mayor público esas creaciones artísticas.

El Art Nouveau también emplea nuevos materiales mucho más versátiles y asequibles. Se fabrican numerosos objetos realizados para la ornamentación de la casa, muebles, jarrones, vidrieras decorativas, joyería, tejidos que permiten que un mayor número de personas puedan incorporar a su vida cotidiana dichos objetos. Pero todo este esfuerzo no tendría su razón de ser si no existiera un público permeable a la nueva estética. Este público está compuesto principalmente por la nueva burguesía, crecida a la sombra del capitalismo que comienza a surgir con fuerza en los núcleos urbanos y que desbancan a la antigua nobleza. Esta nobleza, como ya hemos mencionado con anterioridad ha perdido mucha de su influencia dentro del ámbito del poder político ya que la nobleza poco a poco es desplazada de los cargos públicos administrativos que van a regular la política de los estados modernos entorno a unos parlamentos en los que hay representantes de otras esferas de poder como los políticos procedentes del ejército. Éstos son militares de alta graduación formados no sólo en el arte militar sino con una elevada educación que comparten los escaños parlamentarios junto a importantes burgueses con poder económico, especialmente banqueros, industriales y una cierta elite culta, los denominados intelectuales conforman la nueva sociedad y la nueva clase con poder decisorio.

Una de las aportaciones a la iconografía artística del Art Nouveau es la representación de la mujer y el papel predominante de ésta en el movimiento. La mujer no es sólo fuente de inspiración sino que es el objetivo final a la que se dirigen muchas de las creaciones de este nuevo arte. El Art Nouveau a principios del siglo XX, en 1900 ya citamos que la Exposición Internacional de París, representa el momento de mayor apogeo de este movimiento que se manifiesta en una enorme producción de objetos de arte decorativo creados a la sombra del Art Nouveau y que además están destinados a las mujeres.

Se realizan nuevos diseños de joyas, de tejidos para que puedan ser lucidos por éstas, pero también se crea un nuevo mobiliario, nuevas vidrieras que singularizan las viviendas y que obligan a una nueva decoración de las casas que todavía sigue siendo el ámbito de dominio de la mujer. Sin embargo, la mujer representada según el Art Nouveau es una mujer idealizada, alejada de la realidad, semejante a un hada, un ser no terrenal que inspira al artista. Son éstas mujeres frágiles, extremadamente delgadas, pálidas, con hermosas cabelleras al viento, pero junto a este icono de personaje no terrenal, también se representa a una mujer, tal y como la dibuja el artista eslovaco Alphonse Mucha, establecido en

París, sólida, segura de sí que comienza a jugar un papel determinante en la sociedad.

Estas figuras femeninas están dibujadas con un contorno fuertemente remarcado de forma similar a las gruesas líneas que limitan las figuras o dibujos en las vidrieras. Estas mujeres se presentan de forma atormentada y apasionada y pronto se convierten en la imagen de la gran mayoría de los anuncios publicitarios realizados por este artista. Esta cabellera, larga, movida por el viento, impedía a la mujer desarrollar una serie de actividades y junto a estas dos interpretaciones idealizadas de la mujer también encontramos la representación de una mujer moderna, activa, elegante, más acorde con la nueva sociedad e incorporada a la vida cotidiana.

En su indumentaria todavía predominan los trajes largos y poco escotados, la cabellera generalmente recogida, y tímidamente comienzan a enseñar las piernas en innumerables carteles publicitarios de esos años. La mujer monta en bicicleta para promover el uso de la misma, ingiere todo tipo de bebidas y productos alimenticios, utiliza una variada gama de productos higiénicos y de belleza y, lo que es más importante, anuncia una nueva forma de vida que las mujeres están dispuestas a lograr, libre de convencionalismos y del sometimiento al hombre, tal y como había sido uso y costumbre durante mucho tiempo. Los artistas de esos años, incluso ignorando el hecho, contribuyeron a que la imagen de la mujer saliera fuera de los muros del hogar y se exhibiera públicamente en las calles a través de una variada gama de productos publicitarios. El Art Nouveau, no hay que olvidar, tuvo una gran penetración en la sociedad del momento debido a la utilización masiva y su aplicación a nuevos productos de uno de los más tradicionales medios de comunicación de masas: la imprenta.

3.2. La imprenta modernista. Nuevas ilustraciones para una nueva cultura

La imprenta en siglo XIX sufre, como también ya hemos apuntado en el segundo capítulo, una serie de cambios debidos a los procesos de industrialización. Estos cambios afectan al proceso de impresión y a la maquinaria. Hay cambios sustanciales en las prensas, la composición tipográfica y la ilustración de las publicaciones, cambios todos ellos que hicieron del arte de imprimir un auténtico arte a favor de la creación artística y que favoreció el desarrollo de otras técnicas artísticas, como hemos repetido en numerosas ocasiones, entre las que se encuentra el cartel.

Hasta comienzos del siglo XIX en todos los trabajos de imprenta se utilizaban las tradicionales prensas en madera para imprimir, el tiempo parecía que se había detenido a pesar de existir algunos intentos de modernización de dichas prensas. Fue gracias a la obstinación del alemán Friederich Koenig (1774-1843) que desde Alemania, cuna de la imprenta, trató de modernizar los trabajos de impresión. Sin embargo, Alemania rechazó estas aportaciones y Koenig se trasladó a Londres para fabricar la máquina de imprimir plana que, al estar accionada por vapor, permitió no sólo realizar una mayor tirada sino modernizar todo el trabajo y liberar al hombre del esfuerzo de la prensa.

Posteriormente, en 1814, dos años más tarde de que entrara por primera vez en funcionamiento el modelo, se perfecciona para poder imprimir el periódico inglés *The Times*. La nueva máquina, más veloz permitía imprimir 1100 hojas a la hora. Año tras año el invento continúa perfeccionándose y en 1827 la nueva prensa logra que el diario imprima 4.200 hojas a la hora. Posteriormente, la máquina plana fue sustituida por la máquina rotativa, mucho más moderna que además favoreció un incremento aún mayor de las tiradas.

Junto al desarrollo de las máquinas rotativas aparece un nuevo desarrollo tecnológico, la estereotipia, que permitía conservar la composición e imprimirla tantas veces cuantas fuera necesario sin necesidad de volver a componerla, disminuyendo de esta forma el tiempo de reproducción. Este invento, que tuvo diversos antecedentes, se debe a Lord Stanhope. Consistía en sacar en un molde la composición de la página que se realizaba sobre un cartón. Una vez compuesto el texto, se vertía una aleación metálica cuya base esencial era el plomo que, al enfriarse, se solidificaba sobre el cartón. El texto, compuesto en un cartón flexible junto con la aleación, permitía su adaptación a los cilindros de la rotativa.

Esta técnica fue especialmente usada para la impresión de la prensa diaria, que tuvo su gran desarrollo durante el siglo XIX. También algunos editores, cuando consideraban que un libro iba a tener una fuerte demanda utilizaban la estereotipia para su impresión. A lo largo de todo el siglo se sucedieron otros inventos para facilitar los trabajos de impresión y composición como la linotipia que también se aplicó por primera vez en la impresión de un periódico esta vez para el *New York Tribune* en 1885 en los Estados Unidos.

El desarrollo técnico favorece la impresión de los textos del libro junto al desarrollo de la ilustración. Uno de los grandes logros fue el empleo de la litografía. Esta técnica, ya citada en el capítulo anterior, simplificó los trabajos de impresión de ilustraciones. La técnica es mucho más sencilla que la empleada en los tradicionales grabados xilográficos y calcográficos.

Consiste en realizar un dibujo sobre una piedra caliza con tinta grasa. Posteriormente la piedra se moja con agua y la tinta grasa repele el agua, y, una vez entintada la piedra, la tinta sólo se adhiere a las zonas secas, es decir, las dibujadas. Pero esta técnica fácil para las ilustraciones en blanco y negro, entrañaba mayor dificultad cuando se trataba de imprimir ilustraciones en color. La técnica de impresión de ilustraciones en color por medio de la piedra litográfica recibe el nombre de cromolitografía.

Para su utilización es necesario emplear diferentes piedras según el número de colores y se necesita una gran destreza para hacer coincidir perfectamente todos los colores. De hecho, mientras que en la litografía el propio artista puede trabajar en la piedra, en la cromolitografía se necesita la ayuda de un intermediario especialista en la técnica del grabado. A pesar de su dificultad, su uso se extendió con gran rapidez debido a lo atractivo de sus reproducciones. Esta técnica, según Francesc Fontbona¹⁷³ tiene como característica que es propia de las

¹⁷³ Fontbona, Francesc. *Nuevas técnicas, nuevas artes*. En: *Toulouse Lautrec y el cartel de la Belle Époque*. Colección Musée d'Ixelles. [Catálogo de exposición] Madrid, Fundación Cultural Mapfre, 2005.

artes gráficas y que además genera un nuevo arte diferente al de la pintura, el grabado y el dibujo, es el arte del cartel. Este nuevo arte se desarrolla a partir de los años 60 del siglo XIX y se consolida y se convierte en pieza digna de ser coleccionada al inicio del nuevo siglo XX. También el cartel como objeto artístico contribuye a la democratización del arte. Muchos son los carteles que los artistas próximos al Art Nouveau realizaron y, tal fue su importancia para el desarrollo de este nuevo lenguaje, que todavía en la actualidad estos carteles gozan de gran prestigio y se continúan reproduciendo como elemento decorativo.

El interés del Art Nouveau por el arte y renovación de la imprenta no se limita al ámbito del cartel y de la publicidad, sino que se también utiliza la edición de libros y publicaciones periódicas para propagarse y ser conocido. Es importante destacar cómo esta tendencia se internacionaliza con relativa facilidad en diferentes países, si bien su estética variará según el lugar donde se desarrolle aunque sin perder nunca los elementos esenciales comunes a este movimiento.

También este arte tendrá diferentes denominaciones según el lugar donde se circunscriba. El término *Art Nouveau* se utiliza en Inglaterra y en Estados Unidos, en Francia se denomina *Style Moderne*, en España *Modernismo*¹⁷⁴, en Austria *Secesión*, en Italia *Stile Liberty*, en Alemania *Jugendstil* denominación ésta que deriva del título de la revista titulada *Die Jugend*, publicada por primera vez en Múnich en 1896 y de gran influencia en el mundo artístico para el desarrollo y consolidación del movimiento.

Desde sus páginas se ejercía una fuerte crítica a lo antiguo y se defendía por tanto el nuevo arte. Esta publicación tuvo una enorme difusión. No obstante la gran acogida de esta estética en Alemania, su propagación a través de sus páginas, no es mérito exclusivo de esta publicación, pues anteriormente otra revista titulada *Pan* y editada por Julius Meier-Graefe, historiador de arte y Otto Julius Bierbaum, amante de la tipografía había, en cierta medida abierto camino al conocimiento del Modernismo.

En las páginas de *Pan* se recogían trabajos sobre el nuevo arte y en ella se publicaron artículos de Toulouse Lautrec, Beardsley, y de Van der Velde, artistas todos ellos pertenecientes al nuevo movimiento pero que realizaban su trabajo en diferentes países. Por tanto podemos constatar la importancia de las publicaciones periódicas, en el desarrollo, consolidación y difusión de los continuos cambios y evoluciones de la creación artística. La revista *Pan* es un ejemplo de cómo a través de sus páginas difundía pero también aglutinaba las diversas tendencias del mismo.

El impacto del Jugendstil en Alemania fue como ya se ha dicho enorme e implicó un cambio en el que se vieron involucrados el diseño, el dibujo, las diferentes artes decorativas y también en los modelos tipográficos que sucumbieron a su influjo. De hecho en 1900 Karl Klingspor encargó a Otto Eckmann, gran admirador del artista británico Beardsley, la fabricación de unos

¹⁷⁴ Según Freixa, Mireia. *El Modernismo en España*. Madrid, Cátedra, 1986, p. 13, el término Modernismo utilizado en España y en América Latina tiene una mayor amplitud ya que no se limita sólo al arte, sino que incluye también la literatura y la música.

nuevos tipos de imprenta en consonancia con el nuevo gusto artístico. Este tipo conocido con el nombre de Eckmann-Schmuck tenía un gran parecido con la tipografía propia de los títulos de los carteles que se imprimían en París y Berlín. La tipografía también juega un papel relevante a la hora de realizar un cartel por lo que constatamos cómo los seguidores del Art Nouveau renovaron las artes de la imprenta para aplicarlas, según se requiriera, a los diferentes productos impresos como los carteles, las publicaciones periódicas, los libros o incluso de etiquetas para cualquier tipo de producto.

Uno de los primeros artistas que introduce la estética del Art Nouveau para lograr una completa renovación de la impresión de libros es Maurice Denis (1870-1943), que considera al libro un instrumento más a utilizar en la creación de obras de arte. De hecho, este artista y crítico de arte, considera que el libro debe ser un arte total y completo y no un simple medio aséptico que se limita a transmitir un texto.

En la actualidad existen abundantes estudios relativos a los orígenes e influencias artísticas del Art Nouveau y su utilización en el mundo de las artes gráficas.

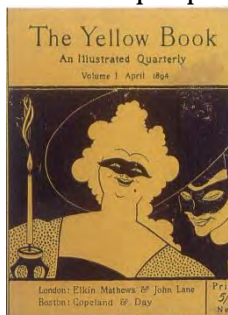
Es bien conocida, a través de numerosos estudios, la influencia que el arte oriental, especialmente el arte del Japón, tiene sobre el dibujo en esta tendencia artística. Si nos ceñimos al arte de la imprenta, fue James McNeill Whistler el que incorporó a sus obras y a sus libros las características de los grabados japoneses. Pronto tuvo muchos seguidores entre los que hay que mencionar a los franceses Gauguin, Bonnard y Lautrec. También los artistas que en esos años trabajaban en el arte del cartel muestran la gran influencia que Whistler ejerció sobre sus obras. Baste como ejemplo los trabajos de Mucha, Cheret y del norteamericano Bradley. Los carteles y las ilustraciones del Art Nouveau tienen como característica que los dibujos son planos, están concebidos en dos dimensiones y sin perspectiva, el color blanco del papel, se incorpora a la composición, no es un mero soporte, sino que tiene igual importancia que los colores planos de la ilustración formando un todo armónico.

No obstante, también se pueden observar en algunos artistas influencias de otros estilos como sucede en los trabajos de Bradley que utiliza muchos de los elementos que podemos encontrar en la ornamentación medieval utilizadas con anterioridad por William Morris en sus trabajos para ilustrar los libros pero, contrariamente, estos modelos no los encontramos en las ilustraciones de carteles. Esta variedad de modelos aparecen en muchos de los trabajos de los diferentes artistas que presentan dibujos inspirados tanto en los modelos de la Edad Media, en el Simbolismo o en el arte japonés, convirtiendo su obra en un muestrario de diferentes influencias artísticas, que se incorporan de este movimiento artístico. Esta es una característica del Art Nouveau que recorre toda Europa si bien, en Gran Bretaña, hay un mayor predominio de los elementos medievales, especialmente en lo referente a las ilustraciones de los libros. Probablemente debido a la profunda huella dejada en el arte inglés por William Morris y sus abundantes trabajos realizados en su imprenta conocida como Kelmscott Press, en Hammersmith, cerca de Londres.

Estos libros, primorosamente impresos, de gran belleza utilizan una tipografía inspirada en los tipos creados en Venecia en 1468 por el impresor Jenson. Los márgenes amplios márgenes que deja el texto se adornan con ornamentaciones florales.

La preocupación por la calidad de la edición y de la de la ilustración de libros motivó a otros artistas a aplicar su talento artístico a dotar a la edición inglesa de obras de gran valor artístico. Otro referente dentro de los grandes renovadores de la edición de libros en Gran Bretaña y con una fuerte influencia en otros también en otros artistas europeos y norteamericanos es Audrey Beardsley (1872-1898) que comienza a utilizar su arte del dibujo y la ilustración al servicio de los trabajo de imprenta en 1893, dos años después de que Morris comenzara a imprimir sus libros.

La obra de Beardsley, a pesar de su proximidad en el tiempo es la antítesis de Morris. De hecho el aire decadente de muchos de las obras de este artista es también una de las muchas tendencias que confluyen en el Art Nouveau. Sus trabajos presentan una línea sinuosa y grandes masas de zonas en blanco y negro. También destaca en él su habilidad en el empleo de los espacios en blanco lo que confiere a la escena un aire etéreo. Una muestra del dominio y de la innovación artística que presentan sus obras arte de este artista la encontramos en las cuatro



cubiertas que realizó para la publicación periódica *The Yellow Book* editadas en Inglaterra y en la ciudad de Boston en los Estados Unidos. El impacto que produjo su diseño en los lectores fue enorme ya que el fondo amarillo contrastaba con las masas en negro. Otra importante creación de Beardsley como diseñador de cubiertas la encontramos en sus composiciones para la publicación periódica *Savoy* cuando ya había abandonado el *Yellow Book*. En esta nueva publicación el color dominante es de nuevo el negro pero esta vez en lugar de contrastarlo con el amarillo lo contrasta con el magenta del fondo.

La innovación que supone la ilustración de las cubiertas y la admiración que suscitan los trabajos de Beardsley no son suficientes para introducir en esos años un cambio substancial a la hora de decorar una cubierta. Continúa, por tanto, la tendencia clasicista de dejar la cubierta libre de cualquier tipo de ornamentación. En estos casos la belleza de la obra impresa consiste en la sencillez, la limpieza y el equilibrio de la misma.

Por el contrario, el interior del libro permite a los ilustradores ciertas licencias que se materializan en el atrevimiento de las orlas superiores o laterales al inicio de los capítulos o a lo largo del texto. Se recurre a ilustrar las letras capitales al comienzo de cada capítulo en una clara referencia a los códices medievales o a los primeros libros impresos. Los editores partidarios de este forma de impresión consideraban suficiente reclamo para la venta de los libros la buena calidad del papel, de la encuadernación, la elegancia de tipos o la composición de la obra, elementos todos ellos que siguen los principios de Morris cuyo objetivo primordial era el de la vuelta a la calidad de los trabajos de impresión.

Sin embargo, con el paso del tiempo, esta tendencia historicista perdió peso frente a las tendencias nuevas que propugnaban la renovación de las formas del libro que debía de ser atractivo y llamar la atención a los ojos del público, de un público que debía ser lo más numeroso posible para hacer la edición rentable para los editores, lo produjo nuevamente unas obras de menor calidad en lo relativo al papel, a la composición, pero mucho más asequibles y atractivas.

El culto al libro y la importancia que éste adquiere de forma paralela al desarrollo y aceptación del Art Nouveau lleva aparejado un cambio en lo referente a los diferentes modelos de encuadernaciones y de cubiertas perdurando los estilos más clásicos y, por otra parte, se abren un camino a las nuevas concepciones referentes al libro del nuevo siglo.

Es frecuente, por tanto la permanencia de encuadernaciones en piel adornadas con motivos florales junto a las que se ornamentan con diferentes motivos muchas veces inspirados en los carteles publicitarios que comenzaban a adornar las ciudades y los negocios. De hecho, algunos de los editores apuestan claramente por el uso de estas encuadernaciones en pasta dura de tipo industrial, algunas veces forradas en tela y que sustituyen a la piel, mucho más cara. Con el progreso industrial incluso estas encuadernaciones rígidas se sustituyen por el papel satinado, mucho más económico lo que permite que el libro tenga un coste final más asequible para pasar a unas cubiertas ilustradas que se irán consolidando con el paso del tiempo.

3.3. El Modernismo en España y su repercusión en las artes del libro. De la artesanía a la producción industrial

Es frecuente, al hablar del Modernismo en España ceñirlo de forma casi exclusiva a Cataluña que en esos años representa la modernidad y es la puerta de España a Europa por donde fluyen los intercambios culturales. En su territorio, se asienta una burguesía decidida, activa, que ha desarrollado una industria que, posteriormente, dará origen al posterior capitalismo moderno¹⁷⁵.

Junto a Cataluña, existen muestras de Modernismo, entendiendo como tal el deseo de renovación estética, de apertura a modelos y formas de vida similares a las de otros países con una mayor riqueza producida por una industria en auge imparable en otros lugares de nuestro territorio. En diferentes ciudades de España nos topamos a finales del siglo XIX con esa pequeña burguesía que trata de refinar sus gustos a través de las diferentes manifestaciones artísticas como la música, el teatro y un incipiente coleccionismo de arte, coleccionismo que no se limita sólo a pintura y escultura, sino que comprende las artes decorativas en sus diferentes soportes, las decoraciones domésticas cambian y se renuevan de forma radical acorde con el gusto imperante. En esos años también podemos hablar de un coleccionismo bibliográfico y de otros objetos fruto de la labor de impresión como grabados, estampas y carteles.

¹⁷⁵ Freixa, Mireia. Op. cit.

El final del siglo XIX en España es también el final del famoso imperio español de los siglos pasados. La derrota militar de nuestro país frente a los nuevos y vigorosos Estados Unidos supone para España la pérdida definitiva de las pocas colonias que aún formaban parte de España: Cuba, Filipinas y Puerto Rico. Este hundimiento político de nuestro país, coincide con un mayor desarrollo colonial de otros países de Europa que reafirman su poder político y económico en Asia y África. Esta situación provoca una profunda crisis de valores puesta de manifiesto por los intelectuales que critican duramente a los gobernantes del momento a los que hacen responsables de esa calamitosa situación.

La imprenta se convierte en un instrumento de máxima utilidad para remover las conciencias. Estos intelectuales utilizan como tribuna para lanzar sus proclamas y críticas los artículos que se publican en la prensa diaria y en las publicaciones periódicas. Desde estas páginas se reclama un cambio profundo de la anquilosada sociedad española. En esos años finales del siglo XIX y principios del XX, se vive y se reclama la necesidad del cambio, pero es un cambio que, a diferencia de los futuros movimientos de vanguardia, no busca la destrucción de viejos modelos y por tanto la sustitución total, sino que buscan una renovación a veces inspirada en una revisión del pasado, un pasado utilizado para recuperar la gloria y esplendor de un tiempo lejano pero que debe adaptarse a las circunstancias del momento.

Ante la necesidad de reafirmación de la identidad cultural se recurre, con frecuencia, al rescate de las antiguas formas artísticas que dieron gloria y fama a muchos artistas del pasado, incluso a artífices anónimos buscando la inspiración en los vestigios de la Edad Media. Se produce lo que se podría denominar un deseo de salvación a través del arte y, España, sumida en una crisis política que no ha encontrado el camino para dar una adecuada respuesta a las demandas del cambio, es un campo abonado para un nuevo resurgir del arte que tendrá sus orígenes a finales del XIX y que vivirá su máximo esplendor en la primera década del siglo XX. Esta parte historicista del Art Nouveau tiene unas fuertes raíces en España y, de hecho, cuando en otros países se han abandonado sus principios, en España mantendrá unas fuertes raíces que terminarán debilitándose gracias a la actividad de jóvenes artistas españoles que en sus viajes a París, al tomar contacto con los aspectos del Art Nouveau menos encorsetados llevados a cabo en el campo de las artes gráficas por artistas como Jules Cheret, y Toulouse Lautrec cuya influencia será determinante. Esta influencia una vez asumida perdurará durante bastantes años hasta ser superada por otras tendencias más novedosas promovidas por una activa y crítica vanguardia artística.

En el mundo de la impresión también se evidencia una evolución desde un libro modernista de distribución masiva a un libro más vanguardista, con una edición más cuidada en el que tanto la presentación externa como la interna, especialmente en la poesía modernista, experimentará a la hora de distribuir el texto en la página preanunciando lo que posteriormente será uno de los principales postulados del movimiento futurista.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Gullón, Germán. *El Modernismo español y la imprenta*. En Monteagudo, 3ª época. Nº 1, 1966 pp. 95-101.

3.4. La renovación educativa y su aplicación en el campo de las artes y oficios artísticos

Los cambios educativos reclamados desde diversas esferas sociales también favorecen la formación de nuevos profesionales. En efecto, las Bellas Artes desde el siglo XIX no quedan al margen de la renovación del modelo educativo español. El mundo industrial que se está constituyendo necesita la mano de obra de unos obreros especializados que puedan no sólo fabricar determinados objetos aptos para un nuevo consumo, sino crear objetos cada vez más sofisticados y de buena calidad que atraigan la atención y colmen las necesidades de esa nueva burguesía urbana.

Desde mediados del siglo XIX se promulgan nuevas leyes para regular la enseñanza como la Ley de Instrucción Pública de 1857 y el Plan de Estudios de las Escuelas Industriales así como el Reglamento de las mismas¹⁷⁷. Con estas escuelas, cuyos antecedentes históricos se remontan al reinado del gran impulsor de las artes el rey Carlos III¹⁷⁸, se pretendía cambiar los esquemas de estas enseñanzas que ya habían quedado anticuados y adaptarlos a las nuevas exigencias.

Para esta renovación de los estudios de arte los legisladores toman como modelo el inglés surgido a partir de la creación de las Schools of Design fundadas por Henry Cole en el año de 1857. Estas escuelas surgen con el fin de enseñar y formar a las personas que trabajan en la potente industria inglesa. En 1871¹⁷⁹, se crea en Madrid la Escuela Central de Artes y Oficios¹⁸⁰, vinculada al Real Conservatorio de las Artes, creado con anterioridad y, en 1886, se reorganiza por medio de un Real Decreto¹⁸¹, cambiando su nombre por el de Escuela Central de Artes y Oficios. En el preámbulo del reglamento de esta nueva institución se menciona la Exposición Universal de 1851 como escaparate de la renovación de los productos industriales y la importancia de los mismos para la sociedad: «La Exposición Universal de 1851 hizo conocer a la Gran Bretaña que para competir con las industrias extranjeras tenía necesidad imperiosa de difundir en sus clases populares la educación artística de que carecía, y para conseguir pronto la realización del propósito tan grande como útil, creó su admirable establecimiento de Kensington, cuyas enseñanzas han adquirido el extraordinario y casi fabuloso desarrollo que acreditan las estadísticas... Tales resultados han servido de estímulo vivo a las demás Naciones con especialidad a aquellas que ante tan rápidos progresos vieron amenazadas seriamente las ricas producciones artístico-industriales que en las pasadas Exposiciones Universales consideraron sin competencia posible en gusto y perfección»¹⁸².

¹⁷⁷ Gaceta de Madrid Reales Decretos de 22 y 30 de mayo respectivamente.

¹⁷⁸ Las actividades de este monarca en referencia a la imprenta y al dibujo y su evolución en los siglos XVIII y XIX están resumidas en el cap.13 en la obra de Satué, Enric. *El diseño gráfico en España: historia de una forma de comunicativa nueva*. Madrid, Alianza Editorial, 1997 pp. 405 y ss.

¹⁷⁹ Real Decreto de 5 de mayo de 1871.

¹⁸⁰ Referencia tomada de la Escuela de Arte La Palma en Madrid en su página web en la siguiente dirección: www.escueladeartelapalma.org

¹⁸¹ Real Decreto y reglamento de 5 de noviembre de 1886 por el que se reorganizan las Escuelas de Artes y Oficios.

¹⁸² Ibid.

Esta preocupación por las enseñanzas de las artes es una constante en las décadas posteriores y culmina, por lo menos de forma oficial, al comienzo de la nueva centuria con la creación ya mencionada en un capítulo anterior del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. La misma denominación del departamento ministerial lleva implícita la preocupación de los gobernantes del momento por las “bellas artes” a la hora abordar los cambios educativos. A los pocos meses de su creación, se promulga una Real Orden de 7 de julio en la que se expresan las disposiciones necesarias para la nueva organización de las Escuelas de Artes y Oficio. La finalidad de la misma era la de hacer efectiva la reforma iniciada con anterioridad según lo dispuesto en el mes de enero del mismo año, antes de la creación del Ministerio, con el Real Decreto¹⁸³ de 4 del mencionado mes.

La nueva reestructuración, aunque no supone un cambio substancial en los programas, sí introduce una aportación esencial como es la de la incorporación de la enseñanza de taller para conjugar la enseñanza técnico y teórica junto a la práctica. Con la nueva organización, los institutos provinciales pueden impartir estudios elementales de bellas artes para que los estudiantes puedan adquirir la formación necesaria para el ejercicio de las industrias artísticas así como para el posterior ingreso en las Escuelas Superiores. Con esta nueva reorganización se pretendía que los estudios de Bellas Artes se encaminaran «hacia una de las direcciones más positivamente provechosas para el país, cual es el fomento del arte decorativo en sus diversos órdenes, único medio de procurar un renacimiento vigoroso de nuestras tradiciones y riquísimas industrias artísticas... [Su objetivo será] enseñar y propagar aquellas industrias, sobre todo las artísticas, que son desconocidas o están poco adelantadas en España y principalmente las que puedan implantar los artesanos por sí mismos.» Si estos cambios se introducían con cierta rapidez en las Escuelas de Artes y Oficios, por el contrario, para la reforma de los estudios superiores de Bellas Artes habrá que esperar hasta el Reglamento de estos estudios de 1922¹⁸⁴.

Este nuevo reglamento no logró colmar ni adecuar estas enseñanzas al momento histórico que el arte necesitaba. No fue una renovación en profundidad y no supo tampoco comprender la fuerte dinámica artística que se estaba produciendo. Fueron muchas las voces que continuaron reclamando una reforma profunda de estas enseñanzas¹⁸⁵.

Por el contrario, y hasta el período de la II República, las Escuelas Industriales y de Artes y Oficios continúan evolucionando y se ven obligadas a adoptar otras modificaciones para poder adaptarse a las nuevas demandas de la producción industrial. En un primer momento las Escuelas de Artes y Oficios se

¹⁸³ Real Decreto de 4 de enero de 1900 Escuelas de Artes e Industrias.

¹⁸⁴ Real Decreto de 21 de abril de 1922. Gaceta de 23 de abril de 1922 en el que aprueba el nuevo Reglamento de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid.

¹⁸⁵ Ferrante, Ángel. *El estado de las Artes Plásticas. Diseño de una configuración escolar*. En: Revista de Arte. Nº 1 año 1 1932. Cita tomada de: Oliveira Calado, Fátima María. En Estudio comparativo de la enseñanza superior de pintura dentro de la Comunidad Europea: Francia, Reino Unido y España. Tesis inédita de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 2002. V. 1 p. 545 y ss. También el artista Gabriel García Maroto en su obra *España 1930* Madrid, Biblos, 1927 habla de cómo se debían impartir dichas enseñanzas.

unifican a las Escuelas Industriales para quedar separadas durante el período republicano optando por un modelo más en consonancia con las posturas más vanguardistas y modernas que se producían en Europa. En esta ocasión, el modelo a seguir fue el alemán y, especialmente, el de la Escuela de la Bauhaus.

Estos cambios educativos en el ámbito de las bellas artes favorecen la formación artística de muchos jóvenes que, posteriormente, aplicarán las enseñanzas recibidas y realizarán sus obras en muy distintas esferas de las artes decorativas, de la ilustración, del diseño y de la publicidad, actividades todas ellas que influirán de forma decisiva en la renovación del diseño artístico y las artes gráficas, constituyendo una de las etapas más brillantes del arte español.

Otra acción educativa encaminada a lograr una mayor cualificación de los trabajadores es la llevada a cabo por la iglesia a través de diversas órdenes religiosas entre las que destaca la de Los Padres Salesianos y un conjunto de enseñanzas promovidas por San Juan Bosco. En estas escuelas se enseñan diversos oficios entre los que debemos destacar la importancia del aprendizaje de las disciplinas ligadas al ámbito de la imprenta.

La industria del libro se beneficia de estos nuevos planes de estudios ligados a la impresión. No hay que olvidar que los trabajos de imprenta, cambian sustancialmente gracias a los avances en el campo de las artes gráficas que necesitan obreros que conozcan las nuevas técnicas de grabado y, especialmente, en la cromolitografía. También se necesita actualizar el conocimiento en lo relativo a la utilización de la nueva maquinaria destinada a la agilización de los trabajos de impresión. Se incorporan otros profesionales y especialistas a esta pujante industria del libro como son los dibujantes, los diseñadores e incluso los arquitectos que con sus aportaciones harán del libro una obra de arte.

Independientemente de estos aspectos, el libro vive un gran desarrollo desde finales del siglo XIX¹⁸⁶ gracias a la promulgación de una serie de leyes que afectan de forma especial al mundo de las artes gráficas especialmente aquellas relativas a la libertad de imprenta. Estas leyes van a permitir a los impresores, editores y escritores una mayor libertad a la hora de escribir y, posteriormente, publicar obras de muy variada ideología lo que, sin lugar a dudas, propicia un florecimiento del mundo editorial en nuestro país.

Este hecho, que podríamos calificar de euforia editorial, abre las puertas a la participación de los artistas. Éstos centran su actividad en lo relativo a la ilustración y ornamentación del libro, a sus encuadernaciones y a sus cubiertas. Los recortes a la libertad de expresión¹⁸⁷ durante el siglo XX serán uno de los

¹⁸⁶ En la Constitución de 1869 se establece la plena libertad de emisión de ideas y opiniones, sin censuras ni depósito, ni editor responsable. Esta libertad no podía suspenderse sino temporalmente y por medio de una ley. Posteriormente, el Decreto de 29 de enero de 1875 regula la libertad de imprenta así como los decretos posteriores de 18 de mayo y de 31 de diciembre de 1875. Una Real Orden de 6 de febrero de 1876 amplía las medidas para evitar los abusos en el ejercicio de la libertad de imprenta. Finalmente todas estas órdenes se aúnan en la Ley de Imprenta de 26 de julio de 1883.

¹⁸⁷ A la Ley de imprenta se la irán imponiendo una serie de restricciones reguladas en el Código Penal y sus diferentes reformas.

grandes inconvenientes para el desarrollo de la prensa y para las publicaciones breves en España¹⁸⁸. Sin embargo no afectará, por lo menos hasta la Guerra Civil, a las publicaciones de más de 70 páginas¹⁸⁹ lo que propiciará que algunas de las editoriales expertas en publicaciones de prensa y revistas opten, también, por la edición de libros.

Muchos son los empresarios que invierten sus recursos económicos en aventuras editoriales, en determinadas ocasiones no se persigue un objetivo meramente económico, sino que son una serie de ideales, políticos, morales, y estéticos los que priman a la hora de emprender las empresas editoriales. De hecho, si repasamos la historia de la gran mayoría de estas editoriales podemos constatar que, generalmente la gran mayoría suelen ir acompañadas de un fuerte quebranto económico y, a pesar de ello, en esos años se produce en España una floreciente industria editorial. Este auge de la producción de libros a finales del siglo XIX y comienzos del XX se desarrolla en un primer momento en Cataluña y, de forma especial, en la ciudad de Barcelona. Posteriormente, otras ciudades como Madrid y Valencia albergan numerosas editoriales. Con el pasar de los años, la nueva industria editorial también se hace extensiva a otras ciudades de España e incluso a Hispanoamérica. Se produce un fructífero intercambio cultural a través de la letra impresa que no había tenido precedentes hasta esos años.

3.5. El libro modernista en España

La renovación del libro en España coincide cronológicamente con el Modernismo del que tenemos, en lo que respecta a la producción editorial, las dos tendencias que vertebran este movimiento: la tendencia historicista, que toma como referente nuestras producciones artísticas del pasado y, una más renovadora, abierta a la influencia de los modelos que se producen fuera de nuestras fronteras en las distintas disciplinas artísticas.

La tendencia historicista es la más arraigada y es la que también se prolonga más en el tiempo. La imprenta, en esos años de búsqueda de raíces pasadas, juega un papel determinante. Desde la segunda mitad del siglo XIX encontramos cómo una serie de empresas editoriales se consagran al trabajo de búsqueda y de reedición de aquellas obras consideradas como exponentes máximos del genio creativo y del arte de nuestro país. Pero esta búsqueda, en las postrimerías del siglo, se acompaña de un interés por la edición de obras de buena calidad referidas a los trabajos de impresión. Se trata de una reacción frente a los trabajos industriales.

Algunos de los editores optan por editar obras con bellas encuadernaciones, impresas en un papel de buena calidad, donde se cuida la tipografía. Se imprime con tipos nuevos y elegantes. El texto en la página está bellamente compuesto con amplios márgenes para hacer la lectura de la obra más fácil y placentera. Este resurgir de los trabajos artesanales de la imprenta favorece la formación en

¹⁸⁸ Un resumen de las diferentes leyes referidas a la imprenta, los editores y los libros puede consultarse en: Pascual, Pedro. *Escritores y editores en la Restauración Canovista. (1875-1923)*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1994. V. I. p. 35 y ss.

¹⁸⁹ Santonja, Gonzalo. *Del lápiz rojo al lápiz libre*. Op. cit.

diversos lugares del país de las denominadas sociedades de bibliófilos que asumen como objetivo prioritario de la asociación la recuperación e impresión de toda obra que se considere de interés para el conocimiento de nuestra historia, cultura y tradiciones, primando la calidad frente a la cantidad.

La primera de estas sociedades es la Sociedad de Bibliófilos Españoles fundada en 1866 y a la que perteneció el político Antonio Cánovas¹⁹⁰ que poseía una importante biblioteca. Con posterioridad, surgieron otras agrupaciones que tomaron su nombre según el territorio al que pertenecían. Encontramos la Sociedad de Bibliófilos Andaluces, la Sociedad Valenciana de Bibliófilos, la Biblioteca Catalana. Todas estas sociedades, cuya aportación a la hora de favorecer el desarrollo de una industria editorial de calidad en nuestro país fue innegable, supusieron un a la par un cierto obstáculo para la penetración y la actualización de los nuevos modelos renovadores en lo referente al diseño del libro.

Ya hemos recogido en el capítulo anterior, la oposición de algunos de estos bibliófilos a la edición de libros asequibles y atractivos y cómo levantaban sus voces airadas frente a las cubiertas ilustradas realizadas en papel grueso o cartoncillo hechas para llamar la atención de un público más numeroso lo que suponía una nueva visión del mundo editorial que utilizaba los recién descubiertos recursos de comunicación que la publicidad y el arte ponían a su alcance.

La producción bibliográfica promovida por las sociedades de bibliófilos repetía los modelos clásicos, muchos de ellos de fuerte inspiración renacentista que perduraron en sus ediciones hasta bien avanzado el siglo XX¹⁹¹ cuando el concepto de edición de libros había cambiado y los libros se concebían de forma distinta de las ediciones clásicas para adaptarlos a las nuevas corrientes estéticas y a las necesidades de la mayoría del nuevo público lector.

Incluso los llamados libros de arte, que surgen en los inicios del siglo XX se apartaban radicalmente de las antiguas concepciones para incorporar las nuevas formas de expresión imperantes en el momento.

3.6. El Modernismo en Cataluña: una nueva estética sin olvidar el pasado

En Cataluña, los cambios operados en el campo de la producción debido a la continua industrialización de ese territorio se extienden con rapidez a la industria editorial. Esta industria, compuesta a su vez por un variado abanico de actividades, desde la fabricación del papel, pasando por la renovación de las prensas, la incorporación de nueva maquinaria para la reproducción gráfica, la preocupación por imprimir un mayor número de obras que den cauce a las aspiraciones de la nueva sociedad burguesa emergente, permite que el libro viva en Cataluña un desarrollo impensable hasta ese momento.

¹⁹⁰ Escolar Sobrino, Hipólito. *Historia del libro español*. Madrid, Gredos, 1998, p. 252.

¹⁹¹ Muestra de ello lo encontramos en la revista *Bibliofilia* (1911-1920) de la que se editaron 2 volúmenes al ser distribuida en fascículos. Esta revista fue impulsada por el bibliógrafo catalán Ramón Miquel i Planas.

Se produce un fuerte impulso de la industria del papel, no hay que olvidar que en Cataluña estaba implantada desde el siglo XVIII una de las fábricas de papel más importantes de nuestro país y que su producción y fama ha perdurado hasta nuestros días. Se trata de la famosa marca de papel Guarro, que junto a su tradicional papel de hilo con marca de agua, también fabricaba en el siglo XIX papel industrial proveniente del tratamiento de la pasta de madera¹⁹², más económico y, por tanto, mucho más demandado.

Junto a grandes industrias se desarrollan imprentas de gran envergadura, algunas de ellas que teniendo su origen en pequeñas industrias de tipo familiar cambian su estructura debido a la incorporación de maquinaria proveniente del extranjero y se convierten en sociedades industriales. Tempranamente, surge igualmente la preocupación de contar con especialistas conocedores de las nuevas técnicas de imprimir y también del grabado, especialmente en el conocimiento de los procedimientos fotomecánicos de reproducción de imágenes. Por último, surge una nueva industria, la de la encuadernación industrial que en Cataluña dejará muestras de su belleza y adaptación a los nuevos tiempos. Esta nueva industria, ligada a la edición, también necesitará de una mano de obra especializada debido a la complejidad del diseño de algunas de estas encuadernaciones. La formación de estos artesanos en Cataluña, ligados al mundo del libro, tiene sus raíces en el siglo XVIII y es debida al desarrollo de la industria textil¹⁹³.

La industria textil catalana para ser competitiva tenía que crear unos diseños artísticos de calidad que pudieran hacer atractiva la compra y exportación de los tejidos producidos. Por primera vez para enseñar en lo que la actualidad denominamos diseño, se funda en Barcelona la Escuela Gratuita de Diseño en 1775. Su finalidad era la de formar a todo tipo de especialistas en el arte del dibujo para que, posteriormente, pudieran aplicar sus conocimientos a las artes industriales independientemente del campo en el que desarrollaran su trabajo.

Otro hecho destacable para el desarrollo y perfección de la edición de libros en este territorio lo encontramos en la creación, en 1898, del Institut Català de les Arts del Llibre que se convierte en un lugar de encuentro y debate para todos los profesionales de las artes gráficas que debían de salvaguardar y velar por la calidad de la producción bibliográfica catalana.

Cataluña es, por consiguiente, a finales del siglo XIX, un lugar idóneo para la renovación de las artes del libro. La sociedad catalana demanda un cambio una vez que, previamente, había retomado conciencia de su identidad nacional a través del movimiento cultural de la Renaixença.

Los principios de la Renaixença consisten esencialmente en buscar la gloria pasada lo que obliga a estudiar y conocer su propia historia y a reinterpretarla en ese momento. Se recupera el uso de la lengua catalana para obras de nueva

¹⁹² Para un estudio completo de la industria papelera en la comarca de Barcelona la obra de Trenc Ballester, Eliseo. *Las artes gráficas de la época modernistas en Barcelona*. Barcelona, Gremio de Industrias Gráficas de Barcelona, 1977, pp.2-9.

¹⁹³ Satué, Enric. *El diseño gráfico en España, historia de una forma comunicativa nueva*. Madrid, Espasa Calpe, 1997, pp.406-414.

creación de índole erudita o poética. Es precisamente esa búsqueda de singularidad de Cataluña lo que impele a la sociedad catalana a buscar un cambio que permite, al margen de discusiones sobre la implantación del modernismo en Cataluña¹⁹⁴, que se asimilen con rapidez los distintos elementos que componen el denominado Art Nouveau con el que compartía parte de sus principios, especialmente en la recuperación de las raíces históricas medievales.

En un primer momento podemos comprobar cómo en lo referente a la edición de libros encontramos un claro aspecto historicista que tiene sus raíces en el Simbolismo y en el Realismo del siglo XIX. La principal fuente de inspiración para muchas de las obras es la propia historia catalana. Posteriormente, se incorporan otros elementos más renovadores y ajenos por completo a la esa historia tradicional pero vinculados plenamente al cambio estético que se vive en otros países limítrofes como Francia, a donde acuden muchos de los artistas catalanes. Cuando se habla de la producción bibliográfica catalana de finales del siglo XIX Eliseo Trenc¹⁹⁵ distingue dos etapas. La primera, denominada impulsiva, donde se trata de dar suelta a la libertad de creación, tanto en lo relativo a tipografía, a los tamaños de los tipos y a la ornamentación. Posteriormente continúa una segunda etapa denominada reflexiva en la que se trata de aunar criterios para producir excelentes obras impresas, muchas de ellas realizadas según las indicaciones de los notables miembros del Institut Català de les Arts del Llibre.

Junto a los impresores que, a finales del siglo XIX y principios del XX se convierten en editores, encontramos nombres que no sólo serán importantes en Cataluña, sino que su labor editorial vertebrará gran parte de la edición de la práctica totalidad del pasado siglo XX. Hay que mencionar los nombres de Daniel Cortezo, Espasa, Montaner y Simón, Ramón Sopena, Gustavo Gili, Aguilar, Salvat, Seix.

A finales del siglo XIX encontramos en Cataluña una rica y variada producción bibliográfica que se destaca por su calidad, incluso cuando opta los adelantos técnicos que la industria pone a su alcance en lugar de por la imprenta artesanal. En lo concerniente al libro hay un considerable desarrollo de las encuadernaciones industriales que, como ya se ha mencionado, sientan las bases para las posteriores cubiertas en cartóné más económicas. Estas encuadernaciones destacan por sus ilustraciones de gran belleza que además son fuente interés y de estudio para la historia del arte pues son representativas de la evolución del Art Nouveau en Cataluña. Son igualmente exponentes de su aceptación y su permanencia y también contribuyen a la expansión de este arte. La utilización de estas cubiertas se hará extensiva a las publicaciones editadas en otros lugares de nuestro territorio nacional jugando un importante papel a la hora de propagar los nuevos lenguajes artísticos.

Para el desarrollo de las encuadernaciones industriales se requiere una inversión económica que permita la adquisición de nueva maquinaria. Entre las prensas que es necesario actualizar se encuentran las prensas de dorar en madera

¹⁹⁴ Freixa, Mireia op. cit.

¹⁹⁵ Trenc Ballester, Eliseo, op. cit. p. 31

que se han de sustituirse por prensas de hierro. Igualmente es necesaria la figura del grabador. Este obrero cualificado tenía la misión de traspasar, al igual que en la técnica del grabado, la idea del artista a una plancha metálica. Si la composición llevaba diferentes colores, el grabador debería hacer tantas matrices como colores tuviera el diseño del artista. Generalmente, los primeros trabajos no llevaban color y los modelos más abundantes son los realizados en dorado sobre fondo rojo o negro¹⁹⁶ debido al fuerte impacto visual que esta combinación cromática produce en el espectador. La importancia de las ilustraciones de estas encuadernaciones para la historia del arte radica en que muchas de ellas están firmadas por los más destacados artistas del momento y que con su firma no sólo imprimen su estilo a estos trabajos sino que les otorga el valor de obra de arte.

Estas encuadernaciones, como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, comienzan a ser familiares a lo largo del siglo XIX desde que Thouvenin las utilizara en Francia. El movimiento romántico hace un gran uso de ellas y las utiliza para la ornamentación de las ediciones de este período. La ilustración más frecuente es denominada ornamentación a la catedral por estar inspiradas en decoraciones arquitectónicas a las que se incorporan elementos del arte gótico. Estas encuadernaciones industriales, propiciadas por los avances técnicos consistían en grabar sobre una plancha de bronce el dibujo que podía ser polícromo. Una vez pasado por la prensa permitía estampar sobre tela una ilustración con diferentes colores y con gran riqueza de tonalidades.

Si en un principio este tipo de encuadernaciones se decoran con ilustraciones que poco o nada tienen que ver con el texto, a medida que van siendo más aceptadas, sus ilustraciones comienzan a representar algún pasaje del texto o bien sintetizan la trama de la obra, tal y como ya se ha citado en el capítulo anterior al citar al encuadernador francés Amand. Es durante el último cuarto del siglo XIX cuando este tipo de encuadernaciones se popularizan en Cataluña debido al continuo intercambio existente con Francia a donde se desplazan profesionales del mundo de las artes gráficas junto a los grabadores para aprender la técnica. El primer encuadernador que establece en Barcelona un taller de encuadernación industrial es P. Doménech (1821-1873)¹⁹⁷ que en 1860 inauguró un taller dedicado a este tipo de encuadernaciones. Uno de los editores más destacados que emplea este tipo de encuadernaciones es el ya citado Daniel Cortezo y su cubierta para la obra de Clarín *La Regenta*¹⁹⁸. Este impresor y editor utiliza fondos de color en los que graba el dibujo. Su más notable producción la realiza entre los años de 1880 y 1890.

Una de las imprentas/editoriales más prolíficas en la edición de obras con encuadernaciones industriales dibujadas por artistas catalanes es Montaner i Simón. Esta editorial, fundada en 1868 por Ramón Montaner y Francisco Simón, cuya trayectoria editorial ha perdurado hasta casi finales del pasado siglo, contó con la colaboración artística del famoso arquitecto catalán Lluís Doménech i Montaner (1849-1923), hijo del encuadernador Pere Doménech y sobrino de

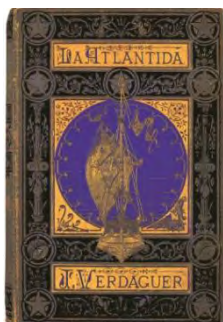
¹⁹⁶ Vélez, Pilar. *La encuadernación industrial del modernismo en Catalunya*. En *Encuadernación de Arte* nº 13 (1999), pp.71-74.

¹⁹⁷ Trenc Ballester, Eliseu. (1977), Op. cit. p.19-20

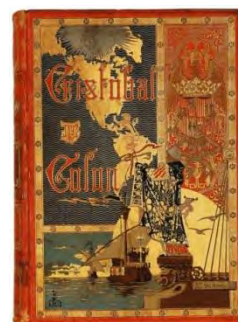
¹⁹⁸ Alas, Leopoldo (Clarín). *La Regenta*. Barcelona, Daniel Cortezo, 1884.

Ramón cofundador de la mencionada editorial para la que diseñó no sólo el edificio donde se imprimían los libros en el Carrer de Aragó en Barcelona y que en la actualidad alberga la Fundación Tapies, un auténtico palacio para la industria y una de las primeras obras de este arquitecto. Su vinculación con la editorial Montaner y Simón no se limita a la construcción del edificio para la imprenta, sino que también colabora en la edición, maquetación e ilustración de algunas de las obras de esta empresa vinculada a su familia¹⁹⁹, así como para otras editoriales y numerosas cabeceras de periódicos y de revistas. La editorial Montaner y Simón siempre ha gozado de un gran prestigio no sólo en Cataluña sino también en el ámbito nacional e internacional. Desde sus comienzos participa en diferentes certámenes internacionales destacando la Exposición Internacional de París de 1900, donde muestra junto a sus mejores trabajos en el campo de la tipografía, litografía y cromolitografía, las medallas de oro obtenidas en otras exposiciones como la de Madrid de 1884, la Universal de Barcelona de 1888 y la de Chicago de 1893²⁰⁰.

Lluís Domènech diseñó para esta editorial una serie de encuadernaciones, muchas de ellas realizadas en piel que son auténticas joyas editoriales codiciadas por los bibliófilos en un período denominado pre modernista²⁰¹ por lo temprano de las fechas de edición. Una de las cubiertas más conocidas de este arquitecto es la realizada para la obra de Jacinto Verdaguer *La Atlántida*²⁰².



En ella el tema central es una carabela cuyo velamen está inserto en un círculo azul que ocupa la parte central de la composición de toda la cubierta a su vez está inscrito en un cuadrado dorado. El círculo es de color azul, en una clara alusión a los cielos azul añil que decoraban muchas de las capillas de las catedrales góticas y que también tenían una ornamentación en dorado en clara representación de las estrellas del firmamento. En la parte superior e inferior del cuadrado de la composición hay dos cartelas idénticas y simétricas rectangulares en dorado en las que se inscribe, en la superior, el título de la obra, y en la inferior, el nombre del autor. El resto del fondo es de color negro, para dar mayor realce a los fondos dorados. Sobre este fondo oscuro hay también una ornamentación en color azul verdoso donde se representan ángeles, vegetales y estrellas, estas últimas también enmarcadas en un círculo. El tema del barco será retomado por este arquitecto para ilustrar, en este caso para la editorial Espasa la obra *Cristóbal Colón*.²⁰³



En este caso aparecen las tres carabelas pero en ella la carabela Santa María ocupa el primer plano. Su vista es parcial ya que el ángulo inferior derecho es el

¹⁹⁹ Satué, Enric. op.cit. p. 151.

²⁰⁰ Catálogo de la Exposición Internacional de París de 1900 p. 55.

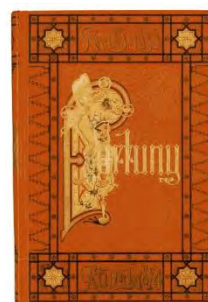
²⁰¹ Figueras, Lourdes. *Las artes gráficas en: Lluís Domènech i Montaner arquitecto modernista*. [Catálogo de exposición]. Barcelona, Fundación Caja Barcelona, 1990. pp. 89-110.

²⁰² Verdaguer, Jacinto. *La Atlántida* impresa en Barcelona, Llibreria d'Eusebi Riera, 1878.

²⁰³ Asensio, José María. *Cristóbal Colón, su vida, sus viajes, sus descubrimientos*. Barcelona, Espasa, 1891?

que nos muestra sólo parte del cascarón del barco en el que aparece la cartela con el nombre. En el fondo, y a cierta distancia, aparecen los otros dos barcos si bien, la primera carabela y la segunda están unidas de nuevo, como en el ejemplo anterior, por un círculo que en este caso representa al sol por ser de un color claro en el que también se pueden divisar gaviotas en pleno vuelo. Este círculo une las cuatro partes de la composición, los dos rectángulos en vertical de la parte superior y los dos rectángulos en horizontal de la inferior. En el rectángulo de la izquierda se representa el nuevo continente americano y en el de la derecha el escudo de España. Esta representación de escudos es muy típica de encuadernaciones de gusto romántico, especialmente para las obras que describían los monumentos más notables de España²⁰⁴. En todos estos trabajos, se manifiesta su gran conocimiento de los motivos ornamentales de épocas pasadas que aparecen en repetidas ocasiones pero siempre utilizados y distribuidos en la cubierta de forma integrada, formando un todo, lo que proporciona a la composición un equilibrio y armonía entre las ilustraciones, las orlas y la tipografía.

Otro trabajo destacado de Lluís Domènech es la ilustración de la encuadernación para la obra *Fortuny*²⁰⁵ de Joseph Yxart. Para esta cubierta el polifacético arquitecto se inspira en los trabajos del propio Fortuny. La libélula es el motivo principal de la composición y la convierte en la inicial de la letra F formada por una figura femenina alada que se inclina hacia un jarrón del que salen unas flores. También hay que señalar, nuevamente, el motivo de las estrellas en los cuatro ángulos de la orla que rodea toda la cubierta que son de clara inspiración mudéjar, motivo ornamental utilizadas también por Fortuny. El fondo rojo, la profusión de dorado, y el color de la orla en negro con el fondo de las estrellas en dorado proporcionan a toda la cubierta un gran impacto visual. En este trabajo también hay que destacar la tipografía empleada de gran originalidad y atrevimiento. Este trabajo forma parte de la colección Biblioteca de Artes y Letras²⁰⁶.



Esta colección, muy escogida y selecta, es la más bella de todas las colecciones que en la década de los 80 del siglo XIX se editan en Barcelona. Tuvo además diversos avatares y está unida a distintos editores. En sus orígenes, en 1881, fue un producto editorial de las casas Verdaguer y Montaner, posteriormente la edita Daniel Cortezo en 1883 y al final el siglo, la reedita la casa editorial Maucci. A pesar de ser una colección que pretendía llegar a un público más amplio se caracteriza, independientemente de sus valores literarios, por el valor artístico de sus encuadernaciones ilustradas, grabadas la mayoría por el grabador Jorro.

Estas encuadernaciones realizadas gracias al progreso de la industria en el mundo de la imprenta, fueron realizadas no sólo por Lluís Domènech, de la que fue director artístico, sino también por los diferentes colaboradores que él escogía de

²⁰⁴ *Recuerdos y bellezas de España*. Barcelona. 1839-1865 con encuadernaciones.

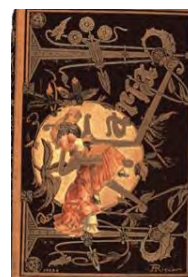
²⁰⁵ Yxart, Josep. *Fortuny*. Barcelona, Tipo-litografía de C. Verdaguer. Colección Biblioteca Artes y Letras, 1881.

²⁰⁶ Trenc Ballester (1977) Op. cit. p.75.

entre los más destacados artistas del momento como Pellicer, Vázquez, Apelles Mestres y Riquer²⁰⁷. Toda la colección presenta una serie de encuadernaciones que se caracterizan por un claro carácter decorativo con un dibujo estilizado, apartado del realismo del XIX y dentro del estilo denominado por Cirici *esteticismo*²⁰⁸ debido a que este movimiento discurre de forma paralela al movimiento inglés denominado *Aesthetic Movement*. Estas cubiertas, más actuales, todavía conservan una notable influencia de modelos anteriores. Un ejemplo lo encontramos en las cubiertas realizadas por Lluís Domènech para el libro de Ramón de la Cruz *Sainetes*²⁰⁹ en los que junto a la reproducción de la Fuente de Cibeles aparece también el escudo de la ciudad de Madrid. Esta encuadernación es más sobria. En ella se ha abandonado mucha de la ornamentación floral de otros trabajos. Hay que destacar el paisaje mágico que aparece detrás de la fuente así como la tipografía utilizada para mostrar el nombre del autor. Podemos encontrar otros elementos que serán más propios del futuro modernismo por lo que todos los trabajos de esta colección los podemos considerar como puente entre el realismo y el posterior modernismo.



En esta colección también son relevantes las cubiertas realizadas por Alexandre de Riquer que también serán obras de transición, puesto que en estos trabajos también Riquer abandona el realismo de una primera época para utilizar una serie de elementos propios del modernismo como pueden ser la influencia del arte japonés, la estilización de las formas, especialmente las referidas al paisaje y a la flora²¹⁰ y las líneas curvas, ejemplos del nuevo lenguaje de Riquer son las cubiertas más destacadas de este artista para la colección mencionada son *La razón social*²¹¹ de A. Daudet y *María*²¹² de J. Isaacs.



La primera está compuesta por una rica y variada ornamentación floral donde también destaca la tipografía, especialmente la del título en dorado que contrasta con la letra romana utilizada para el nombre del autor en tinta negra.

Para la segunda obra, Riquer representa una figura femenina integrada en la tipografía inspirada probablemente en las capitales profusamente adornadas de los manuscritos iluminados medievales. Pero el paso definitivo hacia una simplificación de las formas, dejando al margen la influencia simbolista anterior, lo tenemos en las cubiertas de libros de otra colección de la editorial Montaner i Simón: la colección Biblioteca Universal Ilustrada.

Esta colección que, como su nombre, indica recoge obras de autores tanto antiguos como contemporáneos. Sus encuadernaciones están realizadas, al igual

²⁰⁷ Figueras, Lourdes. Op. cit. p.93.

²⁰⁸ Cirici Pellicer, Alexandre. *Un període e poc estudiat: L'esteticisme*. En: Serra D' Or n 165 (1973) año XV, p. 48.

²⁰⁹ Cruz, Ramón de la. *Sainetes*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1977.

²¹⁰ Trenc Ballester, Eliseu. *Alexandre de Riquer*. Barcelona, Lunwerg y Caixaterrasa, 2000, p. 65.

²¹¹ Daudet, A. *La razón social*. Barcelona, Montaner y Simón, 1883.

²¹² Isaac, J. *María*. Barcelona, Montaner y Simón, 1886.

que la anterior por destacados ilustradores catalanes entre los que de nuevo encontramos los nombres de Alexandre de Riquer entre otros y sus trabajos utilizados para las cubiertas de las obras de *La perfecta casada*²¹³ de Fray Luis de León, *Antología americana*²¹⁴ del mismo año *Ciencia moderna*²¹⁵ y *El ídolo*²¹⁶ de Ernesto García Lavedese. En todas las obras relacionadas aparece un personaje femenino que es el motivo exclusivo de la ilustración, si bien su representación tiene notables diferencias. En la encuadernación *La ciencia moderna*, la figura femenina queda relegada a un segundo plano, es un elemento decorativo dado que el primer plano lo ocupa una cartela que simula un anuncio en vertical donde aparece el título destacado en letra blanca sobre fondo negro y en su parte inferior se ve una profusa ornamentación floral en sepia.



Este color sepia, a modo de dibujo a la sanguina, también lo utiliza Riquer para delinear el resto de la composición en la que en la lejanía aparece un paisaje perfilado con un sombreado que evoca algunas construcciones japonesas, influencia del japonés por su tendencia a la simplificación de líneas que se manifiesta también en otras obras de este artista junto a la utilización de colores planos, usados éstos principalmente para su obra cartelística y que le convierte en un destacado representante del modernismo catalán. Estas construcciones se vislumbran en la lejanía. En un plano más próximo, aparece la figura femenina, representada de forma idealizada pues se la representa como a una diosa, alza los brazos frente a un pie de lámpara que emite rayos de luz.



En la obra *Antología americana*, Riquer retoma de nuevo la imagen de la mujer idealizada, esta vez más como musa, ya que está tañendo una lira. La figura se presenta de perfil y hasta medio torso, con una abundante cabellera adornada con una diadema de flores.

La figura femenina de la obra *El ídolo*, a pesar de ser una composición parecida a la anteriormente mencionada, tiene un tratamiento diferente, ya que es una mujer que si bien todavía conserva un cierto misterio,



no presenta el grado de idealización de las anteriores.



Para la ilustración de la obra *La perfecta casada*, la figura representada es una mujer que también tiene un libro, si bien el modelo es similar a la de la obra de *El ídolo*. La composición al igual que en la anteriormente citada, ocupa la parte central de la cubierta y la figura femenina está encuadrada en un rectángulo negro en cuyo fondo están marcadas una serie de líneas sepias. La mujer representa un ideal ya que de ella emanan equilibrio y serenidad, cualidades que

²¹³ Fray Luis de León. *La perfecta casada*. Barcelona, Montaner y Simón, 1898.

²¹⁴ *Antología Americana*. Barcelona, Montaner y Simón, 1897.

²¹⁵ García Lavedese, Ernesto. *Ciencia moderna*. Barcelona, Montaner y Simón, 1897.

²¹⁶ García Lavedese, Ernesto. *El ídolo*. Barcelona, Montaner y Simón, 1897.

pueden identificarse con el título de la obra que habla de la perfección de las esposas. Toda la cubierta del libro está recorrida verticalmente por una decoración floral, si bien ésta es bastante rectilínea frente a intrincadas y curvilíneas formas anteriores.

Hay que destacar en esta cubierta la tipografía típicamente modernista con la que se escribe el nombre del editor, Montaner y Simón y de la ciudad en la que se imprime el libro. Se acompaña esta última con una decoración floral a modo de vidriera vegetal situada en la parte inferior de la cubierta situada debajo del rectángulo que encuadra la ilustración. En su parte superior, aparece el nombre del autor y el título de la obra y la tipografía en este caso evoca un período antiguo.

En este caso, aunque la mujer sigue siendo un elemento de fuerte simbolismo se trata de una mujer más real, pero no realista, ya que Riquer en esta época ha abandonado ya el realismo detallista del ochocientos. Su dibujo se aproxima más a la obra de otro artista catalán Ramón Casas que en sus obras presenta un realismo sintético, más en la línea del arte de Toulouse Lautrec.



Riquer, gran renovador de las artes gráficas y del diseño del libro, no se limita sólo a la ilustración de las encuadernaciones o de algunas cubiertas, sino que también, como artista integral, edita sus propias obras literarias y, es en este punto, es cuando se siente y muestra más libre. Cambia el formato tradicional del libro y hace una apuesta definitiva por una plena estética modernista convirtiendo el libro una obra de arte.²¹⁷ En sus dos trabajos *Crisantemes*²¹⁸ y *Anyorances*²¹⁹ encontramos un tamaño alargado, inspirado en los grabados japoneses y ya empleado en Francia a finales del siglo XIX como formato característico de la colección Édouard Guillaume.

En la primera obra mencionada todas las páginas están ilustradas y la cubierta muestra una ilustración de un conjunto de crisantemos de clara influencia japonesa.



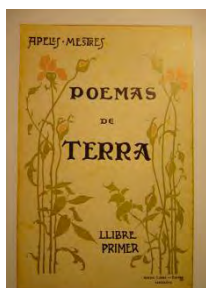
En la segunda obra, la ilustración en lugar de estar en la cubierta, la encontramos en la portada y, en este caso, a diferencia de la anterior, la ilustración no tiene ninguna relación con el texto, es una mera evocación donde un árbol es el motivo central de la composición. Su follaje, a modo de encaje, resalta sobre el fondo en anaranjado donde se intuye un atardecer, esa luz crepuscular que puede, en muchas circunstancias, evocar muchos de nuestras vivencias pasadas. El título ocupa la parte más elevada de la copa, y el subtítulo *Poesías Íntimas* se distribuye en dos líneas en la parte inferior del árbol, sin sobrepasar las ramas. En la parte, inferior, a modo de base, aparece el nombre del autor. También en esta ilustración hay una clara influencia oriental al igual que en la anterior debido a la utilización de tintas planas y al formato que es un modelo del arte modernista aplicado al libro creado por Riquer.

²¹⁷ Trenc Ballester, Eliseu (2000). Op, cit. p.92-94

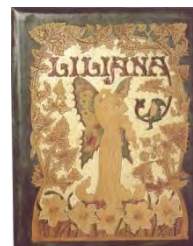
²¹⁸ Riquer, Alexander. *Crisantemes*. Barcelona, Thomas, 1899.

²¹⁹ Riquer, Alexander, *Anyorances*, Barcelona, Thomas, 1902.

Otro artista ya citado y que también considera al libro como un objeto artístico utilizado por el artista tanto en el lenguaje plástico como en el literario es Apel·les Mestres (1854-1936) al que se le considera un artista polifacético debido a su extensa producción tanto en el ámbito publicitario, con el diseño de sus carteles y de los logotipos de marcas de productos²²⁰, como por su obra como ilustrador y diseñador de libros²²¹ así como literato.



Una de sus obras más destacadas de la que además de ser el autor también es ilustrador es *Poemes de Terra*²²². La cubierta de esta obra presenta un equilibrio compositivo de carácter clásico, si bien la ornamentación floral, estilizada con tallos contorsionados es muy propia del Modernismo. Otra obra de este artista que debido a su notoriedad es imprescindible mencionar es la del conjunto de ilustraciones así como el diseño de la portada de la obra *Liliana*²²³. Esta obra,



bellamente impresa, fue codiciada por los bibliófilos y de hecho en la colección del impresor Miquel i Planas se ha encontrado una bella encuadernación dibujada primorosamente y firmada por Pioderola que reproducimos.

En estas ilustraciones Mestres muestra un dominio de la técnica del dibujo y de una inagotable creatividad a la hora de adornar sus obras con motivos florales y de reflejar el bosque, los misterios que éste puede encerrar de gnomos, hadas y otros seres mágicos y fantásticos. Si bien todos los dibujos están fuertemente inspirados en los modelos del Modernismo, con abundancia de líneas sinuosas, su realización se distancia de esta tendencia. El dibujante prescinde de los arabescos y sinuosidades propias de este arte, sino que opta por una aproximación más realista, pero de un realismo elegante y sintético.



La editorial Joventut ha sido un referente en el mundo editorial catalán y una de sus primeras obras es la edición de la obra de Jacinto Verdaguer *Ayes del Montseny*²²⁴ en la que la ilustración presenta fuertes raíces modernistas al estar dibujados los símbolos vegetales dibujados con abundantes líneas curvas que adornan los elementos protagonistas

²²⁰ De Mestres es el logotipo de la popular leña *Conejo* que ha perdurado hasta hace relativamente poco tiempo y que era muy familiar en todos los hogares. El logotipo representa 4 unos conejos blancos, uno de los cuales saca de una tina un lienzo blanco ante la admiración de los otros tres. El dibujo tiende al realismo pero sin embargo los conejos tienen una magia y misterio propios de los personajes de cuentos infantiles de los que el artista también había realizado numerosas ilustraciones.

²²¹ Según Trenc Ballester, Eliseo (1977) Op. cit. p. 40, Mestres también es un pionero en el diseño de formato de libros alargado, inspirado como ya se ha mencionado en los grabados japoneses. De hecho, este tipo de libros se publican en Barcelona en 1890 antes de publicar en Inglaterra el libro *Silver points* de 1893 y editado por Charles Ricketts y los ya mencionados de la colección *Éduard Guillaume* editados en París a finales de siglo XIX y conocidos como *Regence*.

²²² Apel·les Mestres. *Poemes de Terra*. Barcelona, Antoni López, 1906.

²²³ Apel·les Mestres. *Liliana*. Vilanova, Imprenta Oliva, 1907.

²²⁴ Verdaguer, Jacinto. *Ayes del Montseny*. Barcelona, Joventut, 1901.

de la ilustración como son el gran círculo que asemeja a un crisantemo, flor típica del modernismo y que se tomó del arte japonés. En esta flor se inscribe el nombre del autor. Junto a ella encontramos una cruz de camino que está realizada de forma realista y muy adornada.

La cubierta se completa con una tipografía de fuerte inspiración modernista. El fondo de la cubierta es de color amarillo lo que permite que el dibujo todo él hecho en tinta negra.

Junto a estas ediciones cuidadas, con encuadernaciones ilustradas en las que la búsqueda de la belleza estética es esencial, encontramos obras con cubiertas también ilustradas que abandonan esos principios y presentan otra visión del mundo, en la que muestran, no exentas de crítica, a la sociedad catalana de esos años.

Una de las obras más destacadas es la cubierta realizada por Ricardo Opisso (1880-1966), artista igualmente polifacético, formado junto al arquitecto Gaudí pero cuyos principios abandonó. Su trabajo se desarrolla en el campo de la publicidad, la ilustración de libros y revistas, el diseño de cabeceras de las publicaciones periódicas así como también en la ilustración y creación de historietas infantiles. En todas ellas siempre muestra una actitud crítica y satírica ante la sociedad de su tiempo.

Un claro ejemplo lo encontramos en su ilustración para la cubierta de la novela de Raimon Casellas *Les multituts*²²⁵. En esta cubierta, Ricardo Opisso muestra su preocupación por las clases más desfavorecidas, aspecto recurrente en la mayor parte de sus trabajos, y nos presenta un retrato sucinto de la sociedad catalana del momento a través de una abigarrada serie de personajes



En un primer término observamos a los representantes de la nueva sociedad catalana, los burgueses, que parecen que asisten a una representación teatral o musical, diversión favorita de esos años de las clases sociales más favorecidas. En un plano posterior, tras ellos hay una nueva clase emergente, quizás sea la clase de los comerciantes que imitan a la alta burguesía en sus costumbres, gustos y aficiones. A continuación a unos representantes del clero que además llevan un Cristo yacente. En un siguiente plano hay un grupo de personas en una tribuna representante de la clase política. Detrás de ellos se yergue un obrero, que ondea una bandera roja, que además destaca por el color de la enseña dentro de la totalidad del conjunto como símbolo de la lucha obrera que agrupa a la masa de gente representada al fondo.

Estos obreros están vueltos de espaldas y ajenos al espectáculo los estamentos sociales descritos disfrutan pero que forman parte de la sociedad del momento aunque el resto pretenda ignorar su existencia.

²²⁵ Casellas, Raymon. *Les multituts*. Barcelona, Imp. Ramón Tobilla, 1906.

Toda esta “*multitud*”, como indica el título de la obra que aparece en la parte superior derecha de la composición debajo el nombre del autor, está dibujada en escorzo y agrupada en el lado izquierdo de la representación. A la derecha, por encima de la mitad de la composición, el espacio está más despejado, sólo se ha representado un grupo de personajes, de nuevo de espaldas, rodeados de animales, son los campesinos emigrantes que abandonan el campo con sus escasos bienes y se dirigen hacia la ciudad que se vislumbra a lo lejos en donde se elevan las altas chimeneas de las fábricas.

La composición, en la que emplea los colores rojo, verde, sepia, negro y blanco está muy bien equilibrada puesto que la gran bandera roja, de la parte superior está compensada con la figura del palco donde se agrupan los burgueses y con el negro de los trajes de los personajes del primer plano. La composición presenta un realismo sintético propio de la época, pero además todos los personajes realizados con trazos rotundos, favorecen la crítica social que la mayor parte de las obras de Opisso representan. Esta obra además, por la fecha de su publicación, en los inicios del siglo XX, representa una avanzadilla de la literatura de denuncia social que en la segunda década del pasado siglo tendrá un auge y un éxito inimaginable debido a los turbulentos momentos políticos y sociales que se vivieron.



Opisso utiliza también el recurso de las multitudes en un cartel publicitario para anunciar *Los almacenes alemanes* de Barcelona aunque en esta ocasión, como es lógico, el cartel no presenta ningún tipo de símbolo de connotaciones políticas sino todo lo contrario es un dibujo gracioso, divertido y humorístico.

Dentro del realismo sintético también debemos mencionar a otro destacado artista catalán como es Ramón Casas (1866-1932). Es uno de los cartelistas más importantes de un Modernismo vinculado a Francia y a las inquietudes artísticas que en esos años se desarrollaban en ese país, por lo que toda su obra representa un puente hacia una modernidad y renovación del dibujo y del cartel en España.

En repetidas ocasiones viajó a París²²⁶ y se estableció durante un tiempo y donde admiró los trabajos Toulouse Lautrec que fueron, posteriormente, fuente de inspiración para sus propias creaciones. En Francia, también vivió la vida bohemia, frecuentó sus cabarets y cafés que también trató de importar a Barcelona para promover entre los artistas ese intercambio de vivencias alrededor de una mesa de café y también los atractivos de la vida bohemia que había conocido y con ello escandalizar a la sociedad de su tiempo.

Su actividad, independientemente de la publicitaria de los carteles, fue muy activa respecto a publicaciones periódicas que fueron esenciales a la hora de dar a conocer los rasgos del Modernismo. Fue editor y director artístico de las revistas *Quatre gats*²²⁷ y *Pel & Ploma*.²²⁸ En lo relativo a la ilustración de libros sólo se han

²²⁶ En París se estableció durante algún tiempo junto a otros artistas catalanes como Santiago Rusiñol, Enric Clarasó y Ramón Canudas.

²²⁷ Se editó en Barcelona en 1899 y sólo aparecieron 15 números. Existe una edición facsímil de AUSA, 1987 que también incluye la revista *Pel & Ploma*

identificado unas pocas obras ilustradas con cubiertas realizadas por Casas como la cubierta para el primer libro de Santiago Rusiñol *Desde el molino*²²⁹. El dibujo de esta cubierta es una pequeña representación de un molino que ocupa la parte central de la cubierta.



Para la cubierta de la obra *Las vendimias*²³⁰ de Eduardo Marquina, Casas escoge uno de sus tipos femeninos populares que tanto éxito



tuvieron en su serie de carteles para Anís del Mono. En la cubierta se representa a una muchacha, sonriente, realizada a carboncillo. La mujer pretende representar a una campesina pero está bastante lejana de lo que podía ser una campesina ya que es comparable a una modelo de un pintor, atractiva, elegante y no o no exenta de gracia, aspectos característicos de las mujeres dibujadas por Ramón Casas. El dibujo está realizado a carboncillo con unas manchas de color rojo.

En las cubiertas de libros los dibujos de Ramón Casas presentan menor contraste cromático que sus famosos carteles.

Los ilustradores y dibujantes catalanes contribuyeron de forma notable a la renovación del libro y también de la ilustración a lo largo de la geografía nacional ya que sus trabajos no se circunscribieron de forma exclusiva a Cataluña, sino que fueron requeridos para ilustrar las cubiertas, especialmente de publicaciones periódicas²³¹, en otros lugares de nuestro territorio, así como la participación en numerosos concursos de carteles en los que introdujeron su apuesta decidida por la renovación de las formas más acorde con la nueva sociedad que, si bien con retraso, se requería para España.

3.7. Valencia: el costumbrismo y el deseo de dejarse ver y oír

La importancia de Valencia en el desarrollo y expansión de los trabajos de imprenta tiene una larga trayectoria. De hecho, hasta hace relativamente poco tiempo esta ciudad se atribuía ser el lugar donde vio la luz el primer libro impreso en nuestro país *Obres o trobes en laors de la Verge*, impreso por Lamberto Palmart en 1474 hasta que fue sustituido por otro impreso, anterior, hecho en Segovia por el impresor Juan Parix, *El sinodal de Aguilafuente* editado en 1472. En Valencia se imprimen obras destacadas de la imprenta incunable que enriquecen los orígenes de la imprenta en España en el Reino de Aragón.

Este papel relevante de la imprenta valenciana continúa a lo largo de toda la historia y, a finales del siglo XIX, Valencia contaba con importantes talleres de artes gráficas que además habían incorporado tempranamente las más avanzadas técnicas de impresión de imágenes en parte debido a la demanda de anuncios y envolturas de marca demandadas por los exportadores de agrios. En estos años

²²⁸ Esta revista editada en Barcelona durante los años 1899-1903, se editaron 100 números y Ramón Casas compartía la dirección junto a Miquel Utrillo. Los primeros números fueron en su totalidad ilustrados por Ramón Casas. Existe como ya se ha mencionado una edición facsímil.

²²⁹ Rusiñol, Santiago. *Desde el Molino*, Barcelona, 1892.

²³⁰ Marquina, Eduardo. *Las vendimias*. Barcelona, Thomas, 1901.

²³¹ Mestres por ejemplo, realizó alguna de las cubiertas de la revista Blanco y Negro.

de finales de siglo, en Valencia también hay una demanda de cambio social motivada por el auge de una burguesía que, a diferencia de la catalana, es mucho más conservadora. Su enriquecimiento proviene del comercio de productos del campo, es por tanto menos innovadora y permeable a las demandas sociales de los agricultores, que ven como su situación y falta de desarrollo se perpetúa a pesar del cambio que se produce en la sociedad y, especialmente en sus patronos.

A finales del siglo XIX, un librero de libros de viejo, Francisco Sempere decide fundar en 1898 una editorial que lleva su nombre Sempere y Cía. Esta editorial llega a destacar en el panorama de la edición española debido a que la podemos considerar precursora de otras editoriales, especialmente las denominadas posteriormente de vanguardia y que tanta influencia tuvieron a finales de la segunda década del siglo XX.

La editorial Sempere comenzará a editar las obras de Vicente Blasco Ibáñez. Este vínculo con Blasco Ibáñez llevará a cambiar en 1914 el nombre de la editorial que será sustituido por el de Prometeo y donde el polifacético Blasco Ibáñez tendrá un papel aún más predominante. Esta unión durará hasta 1923, fecha de la muerte de Francisco ya que sus herederos decidirán retomar el antiguo nombre de la editorial y Blasco continuará con Prometeo hasta el final de la Guerra Civil en 1939, si bien la continuidad de la editorial se llevó desde Chile²³².

En esta editorial Blasco Ibáñez editará sus numerosas obras, siempre con gran éxito comercial, debido a su enorme popularidad ya que siempre se presentó como una persona sensible a la situación de sus ciudadanos valencianos. Fue crítico con muchas de las actuaciones de los políticos a los que combatió desde artículos periodísticos, muchos de ellos publicados también en los periódicos fundados por él como *La bandera liberal* y *El Pueblo* como desde el propio Parlamento, donde siempre defendió la libertad y la democracia así como la necesidad de un cambio de régimen político que debería terminar con la monarquía en instaurar la república.

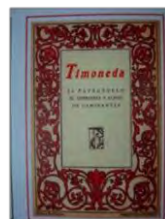
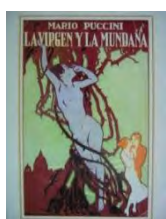
Vicente Blasco Ibáñez también estaba preocupado por la formación y educación de sus paisanos valencianos, independiente de la clase social a la que pertenecieran y, cuyo retrato, situación social y costumbres describe en muchos de sus relatos. La creación de la editorial Prometeo sintetiza, por tanto, muchos de los deseos que el escritor había defendido con anterioridad en el Parlamento como eran el derecho de igualdad y libertad, una libertad que debía llegar a través del conocimiento y que se demandaba por desde las diferentes clases sociales en la Valencia finisecular.

Para la consecución de sus objetivos sociales, Blasco Ibáñez a través de su editorial presenta un variado número de colecciones que intentaron cubrir la práctica totalidad del mundo literario. Existen diversas colecciones que incluyen los más destacados autores desde la Antigüedad hasta nuestros días, incluyendo también una serie de géneros literarios de gran aceptación como la literatura amorosa y la de suspense. En Prometeo se recogen los *Clásicos Griegos*, *Clásicos*

²³² Bas Carbonell, Manuel. Aproximación al catálogo de la Editorial Prometeo. En: Blasco Ibáñez: y el periodismo se hizo combativo. [Catálogo de exposición]. Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, p. 97.

*Latinos, Clásicos Españoles, Clásicos Franceses, Clásicos Ingleses, Novelistas Españoles Contemporáneos, Cultura Contemporánea, Nueva Biblioteca de Literatura, Los Clásicos del Amor, Biblioteca de Filosófica y Social, Las Novelas de Misterio, Las Novelas de Jack London, La novela Literaria, Biblioteca de la Mujer y el Hogar*²³³.

A pesar de que las obras editadas por Prometeo no reproducían el texto fielmente, ya que se omitían algunos párrafos para no sobrepasar una extensión de páginas para poder mantener un precio asequible, la realidad es que su labor de difusión fue enorme. Estas publicaciones tuvieron un gran éxito en la clase trabajadora debido a su precio, a los autores que en ella se editaban y también a lo atractivo de su presentación. Cuando Blasco Ibáñez se vincula a Sempere y esta editorial toma el nombre de Prometeo también se produce una total modernización del aspecto del libro. El hombre de mundo en el que se ha convertido Blasco Ibáñez lo proyecta en las publicaciones y busca para sus libros una imagen exterior atractiva, moderna y acorde con la moda cartelística del momento. Si bien no busca encuadernaciones costosas, hay algunas obras que también se publican utilizando encuadernaciones industriales, éstas son sencillas, pero para las cubiertas de rústica, en cartón las ilustra con los trabajos de dibujantes Povo, Arturo Ballester y Mellado, representantes de un nuevo gusto que supera los modelos manidos del modernismo y que hacen el producto más atractivo a los posibles compradores.



3. 8. Madrid y el final de siglo. La permanencia de la tradición en una ciudad apesadumbrada

Madrid, a diferencia de Barcelona en el final del siglo XIX, es una ciudad menos permeable a las influencias extranjeras. Su expansión industrial es menor que la catalana, no hay una industria potente y su población, que se incrementa paulatinamente, atrae a obreros y profesionales así como a terratenientes que vienen esporádicamente a la ciudad a disfrutar de las representaciones teatrales y musicales que se llevan a cabo en la capital. Madrid, por ser la sede del Gobierno, vive un cierto inmovilismo propiciado, como se ha mencionado, por una pequeña burguesía proveniente de una nobleza cada día más en decadencia y de unos pequeños burgueses y militares que buscan su ascensión social a través de un cargo público, bien por el ejercicio de sus funciones o bien en reconocimiento a algún mérito.

En Madrid, al igual que sucede en Barcelona, también se establecen muchos obreros provenientes de pueblos que en lugar de buscar trabajo en la industria, prácticamente inexistente en la capital, se incorporan al mundo laboral bien como servicio doméstico o como empleados sin cualificar en el comercio o en servicios.

²³³ Ibid., p. 98 y ss.

El mundo artístico y cultural también está fuertemente influido por la presencia del Gobierno en la ciudad. Desde mediados del siglo XIX, como ya se ha apuntado en el capítulo anterior, se celebran en Madrid las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que si bien en su momento tenían como finalidad la de dinamizar el arte que se producía en España, ahora son un lastre ya que cada año en estas Exposiciones se repiten no sólo los nombres de los artistas, sino también los modelos y los géneros artísticos. Ni tan siquiera la celebración de la Exposición Internacional de Madrid celebrada en 1893-1894 con motivo del centenario de los viajes de Cristóbal Colón sirvió para activar el mundo artístico madrileño de la época a pesar de que se encarga a Eugène Grasset²³⁴ (1843-1917), uno de los representantes más importantes cartelistas de Francia del Art Nouveau la realización del cartel.



En este cartel se presenta una figura femenina cuyo cuerpo forma una línea curva. Su vestido es de color amarillo que contrasta con la capa de cuelga de sus hombros en color negro. En el dibujo se evidencia el dominio que este artista tenía de la línea del contorno presente en todos sus trabajos de carteles. La mujer presenta los cabellos al viento y en una de sus manos sostiene una trompeta y en la otra una corona de laurel, atributos que otorgan a la figura un simbolismo de musa del evento. Este cartel de Grasset es una muestra de su estilo definido de Art Nouveau, una vez abandonadas sus raíces neo medievales de sus primeros trabajos en el ámbito del cartel publicitario.

Otra muestra de interés hacia el arte moderno se concreta en la creación del Museo de Moderno en Madrid²³⁵. Este museo forma su colección a partir de las compras realizadas en las Exposiciones Nacionales por lo que sus fondos no recogen lo más moderno del arte de esos años y, por tanto, no suponen una ruptura ni una apuesta por parte de los organismos oficiales por el arte auténticamente moderno hasta la llegada como director del Museo en 1931 del crítico de arte Juan de la Encina²³⁶.

En lo referente a la producción bibliográfica en Madrid y a las innovaciones en el campo de la ilustración hasta la primera década del siglo XX éstas se producen principalmente en la prensa y en las publicaciones periódicas más que en la edición de libros, puesto que la prensa periódica tenía una mayor aceptación y contaba con muchos más lectores que los libros. No obstante, la mayoría de este

²³⁴ Este artista de origen suizo se estableció en París en 1871 donde trabaja en las diversas modalidades de las artes aplicadas. Cuando comienza a realizar carteles en 1885 con clara influencia oriental y asumiendo los principios del Art Nouveau. Su interés por la flora le llevó a publicar una obra que todavía continúa siendo un referente en campo de la ornamentación *La Plante et ses applications ornamentales*.

²³⁵ El Museo Nacional de Arte Moderno, creado por Real Decreto de 4 de agosto de 1894 y tuvo su sede en el Palacio de Bibliotecas y Museos, donde en la actualidad se encuentran el Museo Arqueológico Nacional y la Biblioteca Nacional, inaugurándose el 1 de agosto de 1898.

²³⁶ Gaya Nuño, Juan Antonio. *Historia y guía de los museos de España*. 2ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 1968 p.508 y ss.

tipo de publicaciones tenía un marcado carácter político, y su existencia era relativamente corta por lo que los títulos se sucedían uno tras otro²³⁷.

En el campo artístico, desde las publicaciones periódicas que captaban un mayor número de lectores entre la nueva burguesía, la clase política y los intelectuales se trataba de ofrecer novedades en el campo de la ilustración que hicieran más atractiva la publicación y que sirvieran para reforzar el mensaje.

En estas publicaciones encontramos una variedad de reproducciones gráficas, desde dibujos que expresaban las modas del momento, caricaturas, que exageraban los defectos y errores de los políticos más destacados y, por último, las fotografías que representaban la realidad de una forma fiel.

Entre las publicaciones periódicas encontramos un abanico en el que se encuentran las variadas revistas ilustradas de información general, de gran aceptación, dirigidas a un público amplio. También encontramos las revistas satíricas y picantes, las revistas dirigidas a un reducido grupo literatos y artistas donde se debatían los temas artísticos del momento y las críticas favorables o contrarias ante las diferentes tendencias que surgían en esos años.

También había un numeroso número de publicaciones de fuerte contenido crítico político que no podían sustraerse a la tentación de incluir un apartado destinado al arte y literatura en sus páginas. La revista más importante que vio a luz a finales del siglo XIX es *Blanco y Negro*²³⁸. Esta revista de información general, que, como ya se ha mencionado en un capítulo anterior, tuvo un gran éxito y, desde sus orígenes, dio una gran importancia a la ilustración, si bien los dibujos que reproducía no necesariamente representaban las últimas tendencias artísticas, sino que sus páginas eran un crisol en el que se mezclaban todo tipo de lenguajes y modas, siempre buscando una gran calidad en todos las ilustraciones impresas así como las mejores firmas dentro de las distintas tendencias representadas.

Dentro de este variado conjunto podemos encontrar desde dibujantes adscritos al modernismo internacional²³⁹ como otros artistas que continúan en una línea realista. Hay que destacar de este modo a José Arijá, fallecido en 1920, a Eulogio Varela (1868-1955) cuya firma será habitual en numerosas publicaciones periódicas y claramente influenciado por el artista checo establecido en París Alfonso Mucha.

Más adentrados en los inicios del siglo XX hay que mencionar los dibujos de Adolfo Lozano Sidro (1872-1935), alumno de Moreno Carbonero que, según sus críticos, siempre mantuvo en su obra un poso romántico. Artistas más renovadores que publican sus dibujos en *Blanco y negro* son Joaquín Xaudaró (1872-1933) y Francisco Sancha (1874-1936). Ambos se vinculan tempranamente a un lenguaje renovado e influenciado por otros modelos extranjeros como por ejemplo la

²³⁷ Una relación de los títulos de las publicaciones periódicas de Madrid están recogidas en Pascual, Pedro. Op. Cit. V. I. pp.111-305.

²³⁸ El primer número de esta revista se publica el 10 de mayo de 1891.

²³⁹ Para conocer los dibujantes modernistas que trabajan para la revista *Blanco y Negro* se puede consultar la obra de Aznar Almazán, Sagrario. *El arte cotidiano*. Madrid, UNED, 1993, pp. 105-124.

estética e influencia artística que van a dejar a su paso por España los Ballets Rusos de la compañía de Sergei Diaghilev que actuaron en Madrid en 1916 en el Teatro Real de Madrid. Según transcurren los primeros años del siglo XX en Blanco y Negro otros importantes dibujantes colaboran en la revista como Rafael de Penagos, Federico Ribas, Salvador Bartolozzi que llenarán y renovarán el panorama de la ilustración en España.

Junto a las revistas de información general existen otras revistas que hablan de la actualidad pero vista esta actualidad en clave de crítica y sátira. Estas revistas satíricas fueron muy populares en un Madrid finisecular que vive que disfruta de la crítica política, tema esencial en la mayoría de las tertulias que se llevan a cabo en los cafés y que es objeto de diversas publicaciones en las que se fustiga la labor del gobierno de turno y además se caricaturiza o adorna alguno de sus artículos con trabajos de los dibujantes más atrevidos y destacados del momento madrileño.

Un ejemplo interesante de este modelo de prensa es la revista *Madrid Cómico*²⁴⁰ ilustrado con caricaturas y viñetas por diferentes dibujantes como Ricardo Marín Llovet (1874-1942), considerado gran renovador de la ilustración y del que encontramos su firma en muchas otras revistas, algunas de ellas indispensables a la hora de construir la influencia del modernismo en Madrid. Junto a Marín también aparecen figuran otros destacados dibujantes²⁴¹ como Pedro de Rojas (1872-1947), Ramón Cilla y Pérez (1859-?), Santiago Rusiñol (1861-1931), Fernando Gómez Páramo del Fresno (1881-1949) que firmaba simplemente Fresno y que tiene numerosos trabajos como ilustrador de revistas y de libros, y el ya mencionado de Francisco Sancha Lengo.

Junto a las revistas satíricas hay que citar las revistas literarias y artísticas que si bien no fueron ni tan numerosas ni tuvieron una larga existencia como en Barcelona, sí jugaron un papel determinante en la renovación de los lenguajes artísticos y literarios y abonaron el camino a generaciones posteriores al modernismo. Según Juan Manuel Bonet²⁴², estas revistas tuvieron un papel determinante para el posterior desarrollo de las primeras vanguardias.

Una característica de estas publicaciones es su marcado cariz literario frente al puramente artístico, si bien todas ellas pretenden aunar todas las artes como la literatura, la música y el arte. Una vez abandonado el siglo XIX y en el comienzo del siglo XX, en el año 1901 encontramos una revista de gran interés por los dibujantes que en ella colaboran y es *Arte Joven*²⁴³ que tuvo como colaborador artístico a Pablo Picasso y donde también aparecen las firmas Ricardo Baroja, el anteriormente mencionado Ricardo Marín e Isidro Nonell. Un paso más hacia una

²⁴⁰ Publicación que sale su primer número el 4 de enero de 1880 y que sobrevivió hasta noviembre de 1923.

²⁴¹ Una completa relación de dibujantes de las revistas satíricas se puede encontrar en la obra de: López Ruiz, José María. La vida alegre. Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la Villa y Corte de Madrid. Madrid, Compañía Literaria, 1995, pp. 325-336.

²⁴² Un estudio completo de las revistas del período modernista en Madrid lo encontramos en: Bonet, Juan Manuel. *Las revistas madrileñas del modernismo a la modernidad*. En: *Arte moderno y revistas españolas*, pp. 41-52.

²⁴³ *Arte Joven* Madrid, 1901. De esta revista existe una monografía de Herrera, Javier. *Picasso, Madrid y el 98: la revista Arte Joven*. Madrid, Cátedra, 1997.

nueva modernidad lo encontramos en la *Revista Ibérica*, donde se pueden encontrar las firmas de los escritores modernistas más destacados del momento, así como también de los artistas plásticos y músicos igualmente renovadores, formando nuevamente un todo, una *ambición de arte total*²⁴⁴ que en años posteriores, los considerados de plena vanguardia, será uno de los objetivos a conseguir no sólo por muchas otras publicaciones periódicas sino también por otra serie de manifestaciones artísticas en las que escritores, artistas plásticos y músicos trabajaron y colaboraron en algunas ocasiones incluso se intercambiaron las funciones.

Por último, encontramos las publicaciones que podemos denominar político literarias científicas, creadas muchas de ellas con la finalidad de contribuir desde sus páginas a remover la conciencia y buscar el tan ansiado cambio que tantas voces reclamaban para España desde diferentes ámbitos. En este campo, en el que también el número es numeroso²⁴⁵ destacamos dos títulos *Alma Española*²⁴⁶ y *La España Moderna*.

La primera es una revista que utiliza las técnicas gráficas de las revistas de información general pero que a la vez tiene un fuerte compromiso para infundir un nuevo espíritu en el mundo cultural y artístico de España. Los temas que tratan son variados e incluyen política, sociología, literatura y arte. Los dibujos, al margen de las ilustraciones de Ricardo Baroja, son generalmente caricaturas de Caricato, Sancha Lengo, Sileno y Verdugo aunque también reproduce algunas caricaturas de artistas extranjeros. Otra aportación gráfica destacada es la de las fotografías que se incluyen en la publicación en donde aparecen las fotos de Franzen y Company.

La revista *España moderna*²⁴⁷, anterior a *Alma Española*, tuvo mayor duración y en sus páginas aparecen las firmas de los literatos más destacados del momento y con unos principios tal y como menciona Juan Antonio Yeves²⁴⁸ de «calidad, rigor, actualidad, reflexión y amenidad». Con esta revista, su fundador, pretendía, según José Carlos Mainer,²⁴⁹ ocupar el lugar que tenía en nuestro país vecino la prestigiosa revista *Revue des Deux Monde* y de contribuir a la modernización de España. Para ello ofrecía a través de sus páginas las mejores firmas del momento sobre los temas más actuales y variopintos.

Si el valor e interés de los contenidos de la revista han sido repetidamente ensalzados, en el aspecto gráfico su aportación es prácticamente nula. Solamente la cubierta del primer número de la revista de José Lázaro, hombre que tenía numerosos vínculos con los literatos y artistas del momento, escoge para ilustrar la cubierta de su revista un trabajo de Alexander de Riquer. Esta ilustración es

²⁴⁴ Bonet, Juan Manuel (1997) Op. cit. p. 43.

²⁴⁵ Pascual, Pedro. Op.cit. v. 1, p.111 y ss.

²⁴⁶ Comienza su publicación el 7 de noviembre de 1903 y finaliza el 30 de abril de 1904. Existe una edición facsímil en Turner, 1978.

²⁴⁷ Edita por José Lázaro Galdiano tuvo una vida larga. El primer número se publicó en enero de 1889 y el último en diciembre de 1914. De esta publicación existen diferentes tesis doctorales citadas en la obra de Yeves Andrés, Juan Antonio. *La España Moderna*. Madrid, Libris, 2002 p. 31.

²⁴⁸ Ibid. p. 20.

²⁴⁹ Mainer, José Carlos. *Contra el Marasmo: Las revistas culturales en España 1900-1936* En: *Arte Moderno y Revistas Españolas* p. 104 y ss.

diferente a los trabajos que hizo para la editorial catalana de Montaner y Simón ya mencionada. En esta ocasión, el dibujo de Riquer abandona los modelos modernistas que con tanta profusión emplea en las cubiertas que se editan en Barcelona y apuesta por un modelo de carácter académico, más rígido, simple de composición ya que se limita a una figura central donde se representa a una musa con su lira y concede un guiño a su modernismo a través de la orla que rodea la figura a modo de marco.

Riquer, en lo referente a la tipografía no renuncia a su estética modernista y nos presenta un ejemplo de su dominio del diseño tipográfico. En la cubierta de la revista utiliza para presentar el título un diseño de letras de gran belleza, equilibrio y donde los colores rojo y blanco están perfectamente combinados para dar la sensación de relieve al título y atraer mayormente la atención de los lectores. A pesar de que la ilustración de la cubierta de la revista no mostraba una tendencia modernista, esta ilustración desapareció en números posteriores, quizás



por las críticas que sufrió lo que obligó a Lázaro a suprimir la ilustración no sólo de los posteriores números de la misma revista, sino también a las cubiertas de los libros editados por la editorial fundada también por Lázaro y que llevaba el mismo nombre que la revista *La España moderna*. Todas las colecciones de esta firma editorial presentan una serie de cubiertas sobrias, carentes de ilustraciones, hecho que contrasta con el interés que su propietario tenía hacia el arte ya que Lázaro logró reunir una importante colecciones de objetos y obras de arte lo que le dio

fama de mecenas y que lo convirtió en un destacado coleccionista de nuestro país²⁵⁰.

Aunque en el caso de Lázaro este rechazo a las ilustraciones de las cubiertas puede resultar chocante debido a que un amante del arte, sin embargo, este hecho es comprensible cuando se analiza el mundo editorial en el Madrid finisecular. De hecho, el propio Riquer, tras su experiencia madrileña con Lázaro Galdiano comenta públicamente que: «El espíritu catalán está preparado para toda clase de transformaciones, el castellano está encerrado en su concha contento de su hermosa tradición»²⁵¹ es decir, que el propio artista evidencia la resistencia a cualquier tipo de innovación que existía en la sociedad madrileña de aquellos años.

Los editores en sus obras perpetuaban los modelos y eran impermeables a cualquier insinuación de cambio en clara alineación con las posturas de los editores europeos más conservadores y una sociedad más cerrada.

La modernización de los libros que se editan en Madrid es mayoritariamente fruto de la importancia y éxito que adquieren las firmas editoriales que se especializan en el ámbito de la publicación de libros para la infancia y en libros de texto y material escolar.

²⁵⁰ Actualmente la Fundación Lázaro Galdiano conserva el legado artístico y bibliográfico de este mecenas.

²⁵¹ Cita publicada en *Madrid Cómic* nº 806 (1890) 30 de julio y recogida por Moreno Santabábara, Federico en: *Veinte ilustradores españoles 1898-1936*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2004, p. 35.

Estas editoriales, al contrario de sus contemporáneas centradas en la edición de otros tipos de libros, son sensibles al interés de los gobernantes en la educación de la población analfabeta. Para ello no se limitan a modificar los textos para adaptarlos a las diferentes reformas educativas que además incluyen todo el territorio nacional, sino que se impregnan de las nuevas corrientes educativas que buscan hacer la enseñanza más amena y comprensible. Para lograr este propósito es necesario recurrir a la ilustración. Ésta debido de nuevo a los avances técnicos, como ya hemos repetido en numerosas ocasiones, es fácil de incluir en los textos y no tiene por qué encarecer el producto, sino al contrario, al producirse un mayor número de ejemplares el coste es menor por lo que el precio final también es menor y el libro está más al alcance de cualquier economía.

El desarrollo educativo, no termina sólo en los libros de textos, sino que para crear lectores deben igualmente existir buenos libros de lectura que recopilen narraciones atractivas, comprensibles y se vean ennoblecidos por bellas ilustraciones que contribuyan a la claridad del texto y completen la formación incluida en los libros de texto.

3.9. La editorial Calleja todo por la lectura y la ilustración

Una auténtica revolución en los libros de lectura y de texto en una España la lleva a cabo la editorial Calleja. De las diferentes editoriales que surgen hay que mencionar a la Casa Editorial Calleja por la variedad de colecciones de cuentos, libros de texto y material escolar auxiliar que editó para facilitar el aprendizaje y crear nuevos lectores desde la infancia²⁵². Esta editorial comienza su actividad en Madrid en 1876²⁵³, siendo su fundador Saturnino Calleja, nacido en Quintanadueña, en la provincia de Burgos en 1855 y fallecido en Madrid en 1915. Su labor editorial fue continuada por sus sucesores, por lo que la editorial sufrió en algunas ocasiones algunas vicisitudes a las que siempre supo sobreponerse.

Durante los primeros años la editorial lleva el nombre de su dueño y director y, posteriormente, sólo se la conoce como Editorial Calleja regentada por los distintos familiares del fundador y que tuvieron un destacado papel en el mundo de la edición a través de sus propuestas en la Cámara Oficial del Libro para dinamizar el mundo editorial nacional, siempre con la finalidad de ofrecer una amplia variedad de títulos a un precio reducido que fuera asequible a cualquier bolsillo. Para ello llevaba una política de grandes tiradas a pesar del riesgo que podía entrañar en un país no lector. Con ello se buscaba el poder disminuir los costes de la edición. Por lo que atañe al mundo de la ilustración de los libros y sus cubiertas, esta editorial apuesta siempre por la innovación y de hecho sus libros nos muestran la evolución del gusto artístico pero sin menoscabo de la calidad de las ilustraciones.

²⁵² Dentro de los dichos populares, para personas relativamente jóvenes es frecuente escuchar la frase “Tienes más cuentos que Calleja”, haciendo alusión al variado número de cuentos que la Editorial Calleja editó y que algunos de ellos se reeditaron algunas de las colecciones de cuentos en los años 80 del pasado siglo por José J. De Olañeta, con prólogo de Carmen Bravo Villasante. En la actualidad, transcurridos los primeros cinco años del siglo XX de nuevo se reeditan algunas de las colecciones de cuentos de esta editorial.

²⁵³ La editorial Calleja. Un agente de modernización educativa en la *Restauración*. Madrid, UNED, 2002, p. 11 y ss.

De esta forma, los niños, a través de las ilustraciones de las cubiertas de sus libros así como de las que se insertan en la obra, conocen, se familiarizan, disfrutan y se sensibilizan ante diferentes lenguajes artísticos que tratan de mostrar nuevas formas, nuevas visiones que aparecen en los entornos de su vida cotidiana junto a otras formas de concebir la belleza.

Debido a la larga trayectoria editorial de Calleja también sus cubiertas son muy variadas así como las ilustraciones escogidas. Desde los primeros años recurre a las encuadernaciones industriales para hacer más duraderos sus libros. Para los libros escolares y algunas de sus colecciones de cuentos utiliza las láminas cromolitografiadas adheridas al cartón protector, si bien también se deja seducir por las encuadernaciones en tela o en cartón rojo grabadas en negro y dorado para aquellas colecciones más pretenciosas como la denominada *Biblioteca Perla*.

Las cubiertas de esta colección que, como su nombre indica, pretendían elevar el libro a una categoría de objeto artístico son un conglomerado barroco de muy distintos elementos. En ellas aparecen cartelas, escudos, figuras humanas, excesivos ornamentos florales y también como signo de identificación se incluye el anagrama del editor. Junto a este exceso poco a poco la decoración se hace más sobria y además se incluyen los colores para que el impacto visual sea mayor con una menor riqueza de recursos ornamentales.

Para la ilustración de las obras la editorial se contó siempre con los más destacados dibujantes e ilustradores del momento. Son muchas las firmas de artistas que encontramos en los libros de Calleja, entre ellos destacan los de A. Cilla, Méndez Bringa (1868-1933) que dibujó uno de los diferentes anagramas de identificación que utilizó la editorial en el que aparecía la leyenda “*todo por la ilustración*” y que se incluía en muchas de las contracubiertas de la editorial. Esta frase también determinó el posterior desarrollo gráfico de la editorial ya que si en un principio, la mayor parte de las ilustraciones que adornan las ediciones de finales del siglo XIX y los primeros años del siglo XX no se distinguían del resto de las ediciones que ofrecían otras editoriales especializadas en libros escolares en Madrid y Barcelona, a pesar de apostar por las ilustraciones enigmáticas de Lewis Carroll.²⁵⁴

Posteriormente, los modelos que aparecen en la editorial Calleja van a terminar por crear escuela en el campo de la ilustración infantil. La apuesta decisiva por un cambio estético rotundo que, no sólo influye de forma notable en la producción bibliográfica que se realiza en Madrid sino en otras muchas editoriales alejadas de la capital, se produce con la contratación de Salvador Bartolozzi como director artístico de la Calleja. Bartolozzi va a dar un nuevo impulso a los libros de la editorial, especialmente los cuentos, creando personajes nuevos, a partir de los archiconocidos Pinocho, al que va a acompañar su inseparable amigo Chapete y la pareja compuesta por Pipo y Pipa que suponen un hito de renovación en el campo del dibujo para niños. Pero el trabajo de Salvador Bartolozzi no se circunscribe

²⁵⁴ Se trata de la obra de Carroll, Lewis Aventuras subterráneas de Alicia perteneciente a la colección Biblioteca de Cuentos Maravillosos. En la cubierta de la obra se especifica que el libro contiene 39 ilustraciones del autor.

sólo a su labor como dibujante sino que también incorpora a la editorial a muchos otros artistas que a lo largo de la segunda y tercera década del siglo XX van a ser los grandes protagonistas de la ilustración en España como Rafael de Penagos, José Zamora, Federico Ribas y que, junto con muchos otros compañeros, contribuyen a mejorar la calidad de los productos editoriales y de forma especial la ilustración de los libros.



Un ejemplo algo posterior de cubierta ilustrada de la editorial Calleja es la realizada por Máximo Ramos para la primera edición de la obra de Concha Espina *Simientes*²⁵⁵. Es una cubierta muy colorista en la que se representa un cuerno de la abundancia del que salen flores y elementos vegetales muy decorativos y atractivos. La cubierta se completa con una tipografía de inspiración clásica. Esta cubierta en ediciones posteriores cambiará y se adaptará a los esquemas más vanguardistas.

3.10. Las partituras musicales. Las cubiertas de los impresos musicales y el Art Nouveau

En el campo de la ilustración de cubiertas hay que mencionar también, aunque de forma somera, ya que no es objeto de este trabajo, las ilustraciones de las cubiertas de partituras que son importantes por los trabajos y lenguajes que presentan, sino que además tienden un puente entre la actividad artística entre Barcelona y Madrid. En ambas ciudades se interpretaban las mismas creaciones musicales en los teatros y cafetines. No hay que olvidar que los espectáculos teatrales constituían la diversión por excelencia de la España de finales del XIX y principios del XX. Los modernistas también ven en este tipo de publicaciones una forma de recuperación de la historia²⁵⁶ y, a finales del XIX, comienzan a editarse en Barcelona las primeras recopilaciones de canciones populares, tendencia que se extiende por toda la geografía nacional. Si en principio estas ilustraciones tienen un marcado gusto realista, pronto se van a ver adornadas siguiendo el lenguaje modernista y para ello se emplea las tan socorridas decoraciones florales como exponente de las nuevas tendencias artísticas. En el caso de las partituras se produce de forma conjunta la renovación de dos expresiones artísticas: la musical y la plástica formando un todo armónico y renovador como posteriormente comprobaremos.

Barcelona es el centro editor de la música impresa en España desde finales del siglo XIX y principios del XX por lo que no nos puede extrañar que las cubiertas de partituras estén, como sucedía con las obras literarias, influenciadas por el Art Nouveau.



Un ejemplo de una obra donde se aúnan música y arte es la obra de Santiago Rusiñol *Oracions*²⁵⁷ en la que junto a unos textos de Rusiñol se han incluido las ilustraciones de Miquel Utrillo y la música de Enric Moré. Esta obra con

²⁵⁵ Espina, Concha. *Simientes*. Madrid, Saturnino Calleja, 1922.

²⁵⁶ Trenc Ballester, Eliseu. Op. cit. p. 142 y ss.

²⁵⁷ Rusiñol, Santiago. *Oracions decorada amb dibuixos de Miquel Utrillo i music de D Enric Moré*. Barcelona, Avenç, 1897.

una bella cubierta en la que un sol e resplandeciente color amarillo aparece desde el ángulo inferior derecho sobre el mar que todavía es de color oscuro mientras que la cubierta es de color magenta inundada por la luz del nuevo día que nace y que tanta belleza invita a la oración como el título de la obra indica. Este es un ejemplo que pre anuncia el deseo de aunar todas las artes y crear una obra única donde cada artista aporte lo mejor de sí mismo para lograr la perfección y la máxima belleza.



Muy similar a la anterior, si bien en esta no se incluye música es la cubierta de la obra que llevar por título *Esbossos*²⁵⁸ de Ramón Suriñacs Senties y dibujada por Rafael Martínez Padilla fruto de la comunicación y amistad de los artistas que se agrupan en torno a Santiago Rusiñol en la localidad costera de Sitges.

En esta ocasión con una disposición muy similar a la anterior se presenta un enigmático paisaje marino que se ha colocado en la parte inferior de la cubierta. El mar se presenta como una estrecha franja de agua sobre la que sobrevuela una gaviota. A pesar de lo estrecho de la representación del mar éste se muestra a los ojos del espectador en toda su inmensidad y grandeza tal y como lo considerará el Noucentisme catalán para los que el mar Mediterráneo será su referente y fuente de inspiración. De esta cubierta también debemos destacar su tipografía en la más pura línea modernista

Volviendo a la edición musical se evidencia en estas obra la influencia de los modelos extranjeros es mucho más explícita ya que en algunas de ellas parece que el artista asume como propias, introduciendo ligeras variaciones, algunas de las ilustraciones bien conocidas por haber sido publicadas con anterioridad en revistas extranjeras o haber sido empleadas como ilustración de diferentes anuncios publicitarios. Como ejemplo de lo expuesto encontramos la cubierta de la obra *Arco Iris, vals Boston* en su partitura para piano²⁵⁹. La cubierta es obra del artista Gaspar Tomás y está inspirada en una de las cubiertas de la revista *Jugend* en la que, al igual que sucede en la de la partitura, dos jóvenes con largas melenas al viento, juegan al corro. Toda la composición supone el triunfo de la línea curva que proporciona un movimiento y ritmo a la composición. En la ilustración de nuestra partitura, las dos jóvenes una con una cabellera negra y la otra castaña tienen también parte de los cinturones de su traje movidos por el viento, debido a la propia inercia de los cuerpos movidos por el baile.

Como fondo aparece un paisaje con un arco iris en la parte superior, reflejo del título de la obra, título que enmarca la composición y que recoge la tipografía que es igualmente de clara inspiración modernista. La primera vocal A de la palabra arco se alarga y parece que quiera formar la clave musical del inicio del pentagrama. El nombre del editor aparece igualmente enmarcado en un recuadro de gusto modernista delimitado también por líneas curvas en color sepia, con una tipografía igualmente de gusto Art Nouveau. Otras ornamentaciones que no pueden faltar en una composición de este género son las flores, en este caso un

²⁵⁸ Suriñacs Senties, Ramón. *Esbossos*. Sitges, Acositges, 1904.

²⁵⁹ *Arco Iris vals Boston para piano*. Barcelona, Francisco Salvat, 1908.

ramo de flores similares a las azucenas de color blanco y unas nubes del mismo color. En esta ilustración el editor ha apostado claramente por el colorido, pero todo ello en unos tonos suaves y poco estridentes.



Otra cubierta de gusto modernista de principios de siglo es la que ilustra la obra de José Salvador *Amoroso Vals*²⁶⁰ firmada por G. Otero. En esta cubierta, inspirada en los modelos de Alphonse Mucha así como y de nuevo en algunas de las cubiertas de la ya citada publicación alemana *Jugend*. En ella se representa, en el centro de la composición, si bien desplazado hacia el lado izquierdo, el rostro de una mujer encuadrado en un círculo. Este rostro femenino, de cabellos castaños rojizos, tiene igualmente una gran cabellera al viento en la que además como adorno del mismo encontramos una flor de color blanco. Este círculo con el semblante de la mujer está a su vez inscrito en un rectángulo de color marrón cuyos lados no están delimitados por líneas rectas sino por gruesas líneas curvas que forman un entramado. En este nuevo encuadre se inscribe el autor de la obra y el título de la misma. La tipografía es modernista y parece como si quisiera fundirse con los tallos y flores que también adornan la composición en una única conjunto artístico. La cubierta es multicolor si bien los colores no producen un fuerte contraste ya que el artista en este caso que firmada como G. Otero opta, como todos los artistas modernistas, por la armonía de los colores sin que aparezca ningún atisbo de estridencia.

Con respecto al editor Casa Dotesio fue uno de los editores más importantes de música impresa en nuestro país ya que comenzó expandiendo su actividad por diversas ciudades de nuestro territorio y, con el paso de los años, conformó la empresa Unión Musical donde se agrupaban diversos impresores musicales. Algunas de las cubiertas de la música impresa por su sello editorial también presentan unas fuertes raíces en el Modernismo como se ha podido ver en otros editores.



Un ejemplo es la obra en la que se recopilan obras de varios autores publicadas bajo el título genérico de *Obras escogidas*²⁶¹ que muestra claramente la penetración de la estética modernista imperante en esos años de comienzo del siglo XX en el arte decorativo.

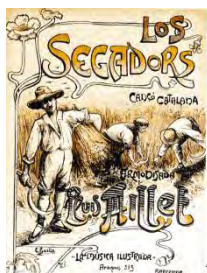
Se representa la imagen de perfil del rostro de una mujer similar, como hemos visto con anterioridad, a las realizadas por Alphonse Mucha ya que presenta una larga cabellera ondulada pelirroja que cae sobre sus hombros. Entre sus manos sujeta una lira, instrumento que desde la Antigüedad simboliza la representación de la música. La cubierta es muy colorista y decorativa y en ella predominan los colores cálidos como el amarillo, ocre y rojo.

El fondo está también ornamentado con una serie de elementos vegetales y, finalmente, la ilustración se completa con una tipografía de gusto igualmente modernista en la que predominan las líneas curvas.

²⁶⁰ *Amoroso Vals*. Bilbao, Casa Dotesio 1900.

²⁶¹ AAVV. *Obras escogidas. Valse rêveuse*. Barcelona, Casa Dotesio, 1903.

Junto a estas mujeres idealizadas por los artistas que son fuente de inspiración para las composiciones musicales algunos otros dibujantes encuentran en la cultura popular los modelos que, posteriormente, serán los protagonistas de sus creaciones. Este interés por lo popular comienza a finales del siglo XIX y se considera una seña de identidad cultura que aglutina los sentimientos del pueblo. En los campesinos catalanes se inspira el artista Esteban Batlle Ametllo para ilustrar la canción catalana *Els segadors*²⁶² armonizada por Lluís Millet. Esta canción en la actualidad es el himno oficial catalán.



En ella se ha representado un grupo de campesinos que, como indica el nombre de la canción, están segando las altas espigas que han crecido en el campo. Las figuras están hechas con bastante detalle y lo que destaca es la tipografía dado que es una tipografía de clara inspiración modernista tanto la del título como la del armonizador. La cubierta se completa con una ornamentación floral de gusto también modernista que se extiende por la parte superior pero que rodea toda la cubierta a modo de orla. La cubierta es a tres tintas ocre, blanca y negra para reflejar con mayor realismo los campos dorados por las espigas.

En Madrid, como editor musical desde los comienzos del siglo XX encontramos a Ildefonso Alier, cuyas obras impresas en sus talleres irán evolucionando de acuerdo con el gusto artístico predominante, puesto que Alier estuvo activo durante el primer tercio del siglo. Este impresor también se terminará estableciendo en Barcelona importante centro de actividad musical.



Dos ejemplos de cubiertas de fuerte inspiración modernista son las obras musicales de J.C. Mena titulada *Amores de Abraham*²⁶³ cuya cubierta está realizada en color negro y una gama de grises en la que se presenta en el lado izquierdo una orla vegetal que recuerda las ricas ornamentaciones vegetales realizadas por los artistas catalanes Alexander de Riquer o Apel·les Mestres, publicadas por Montaner y Simón o bien los cancioneros populares catalanes publicados a finales del siglo XIX y principios del XX que son todo un alarde decorativo y en los que se pueden encontrar también las firmas de afamados artistas como Santiago Rusiñol. La cubierta se completa con una tipografía igualmente de gusto modernista.



La segunda cubierta es algo diferente y, aunque encontramos cierta similitud con la anterior debido a la representación de orlas vegetales colocadas en el lado izquierdo, introduce la novedad de presentarnos a la intérprete de la obra musical, Pepita Amorós, conocida artísticamente como La Goyita de la que se imprime su fotografía, en color sepia, con la clara intención de popularizar la obra a través del compositor, letristas y también su intérprete. La

²⁶² *Els segadors. Cançó catalana*. Barcelona, la Música ilustrada, 1906.

²⁶³ Mena, J. C. *Amores de Abraham*. Madrid, Ildefonso Alier, 1917.

obra lleva por título *Como las hojas*²⁶⁴ cuya música está compuesta por Juan Aulí y la letra por Oliveras y Castellví.

Una cubierta de una partitura en la cual aparece la firma de su autor: Prats es la que ilustra la obra titulada *Crepuscule*²⁶⁵ de marcado gusto modernista. El motivo ornamental es floral. Se representan unas margaritas cuyo tallo y hojas forman un complejo entramado de líneas curvas que entrelazan flores y hojas. En esta ocasión el dibujo se ha colocado en el centro de la cubierta sobre un fondo ocre. En la parte superior se ha destinado al título de la obra que está abrazado por unos tallos de la flor, con lo cual el título queda perfectamente incluido en la composición. El nombre del autor se ha colocado en la parte inferior.



La tipografía empleada tanto para el título como para el autor es de gusto modernista profusamente decorada siendo de color blanco para el nombre del autor y negro para el título de la obra.



Una cubierta similar a la anterior en la que la decoración vegetal ocupa la práctica totalidad de la cubierta la encontramos en la obra titulada *Pastorcita, pastorcita*²⁶⁶ con música de M. Fernández Núñez. De un tronco profusamente adornado parten una serie de ramas simétricas que se expanden a ambos lados y ocupan la parte superior de la cubierta. El título de la obra ocupa la parte central de la misma con una tipografía original de inspiración clásica. Toda la cubierta es monocroma, en color ocre y, de nuevo es un ejemplo de la influencia del modernismo en nuestras creaciones artísticas.

El paso del siglo XIX al nuevo siglo XX en España es de singular importancia para la ilustración de cubiertas de libros y de partituras. A pesar de la supervivencia de antiguos vestigios del gusto realista del XIX y del modernismo de raíz simbolista, los nuevos editores que irrumpen en el mundo del libro optarán por una profunda renovación lo que supondrá la sustitución de los viejos lenguajes por unas tendencias más modernas, basadas en la simplificación de los trazos, figuras más esquemáticas, utilización de grandes campos de color planos, recursos todos ellos que ya se habían utilizado con anterioridad en el mundo del cartel publicitario uno de cuyos maestros indiscutibles había sido Toulouse Lautrec con su estilo conocido como *Cloissonnisme*²⁶⁷ que también fue utilizado por los Fauves y por Paul Gauguin, preludios de los posteriores movimientos de vanguardia.

Los nuevos lenguajes comenzaban a penetrar en una sociedad que manifestaba resistencia a los cambios pero a los que no podían oponerse pues

²⁶⁴ Aulí, Juan (música), Oliveras y Castellví, (letra) *Como las hojas*. Madrid, Barcelona, Ildefonso Alier, 1919.

²⁶⁵ Marshall, Frank. *Crepuscule*. Madrid, Casa Dotesio, 1906.

²⁶⁶ Fernández Núñez, M. Letra de Torruela, I.A. *Pastorcita, pastorcita*. Madrid, Ildefonso Alier, ca 1914.

²⁶⁷ Denominación utilizada por Édouard Dujardin en 1888 en la revista *Revue Indépendante* nº 8 (1888) v. 16 pp. 487-492. Referencia citada por Thomson, Richard. *Toulouse Lautrec, maestro del cartel*. En: Toulouse Lautrec y el cartel de la Belle Epoque. Madrid, Fundación Cultural MAPFRE Vida, 2005 p.30.

especialmente las esferas intelectuales apostaban por la renovación y solían asumir las nuevas tendencias.

Un ejemplo de ello lo apreciamos en la cubierta de una partitura dedicada a los artistas cubistas que tanto contribuyeron al cambio del panorama artístico español. El título de la composición musical es *El pintor cubista*²⁶⁸ firmada por Pol y si bien no es una ilustración en la que aparecen formas geométricas apuntadas y círculos concéntricos más similares al orfismo del matrimonio Delaunay.



La cubierta está realizada en tricromía, azul, rojo y negro y se completa con una tipografía cursiva en letra blanca que también representa un cambio y modernidad frente a unos tipos de imprenta más tradicionales.

Cualquier intento de contribuir a propagar el cambio era válido y, sin duda, los artistas, independientemente del ámbito en el que desarrollaran sus creaciones artísticas fueron una punta de lanza para intentar modernizar España tanto en el ámbito social como cultural.

²⁶⁸ Viladomat, Joan *El pintor cubista*. Letra en español y catalán de Juan Misterio. Madrid, Ildefonso Alier, ca 1919.

4. LOS COMIENZOS DEL SIGLO XX Y EL INICIO DE LA RENOVACIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL

4.1. Las primeras décadas del siglo XX. La negación del pasado y la construcción de una nueva realidad

El siglo XX se inaugura con la Exposición Internacional de París celebrada en 1900 en el Campo de Marte de la que ya dijimos que representa la consagración del Art Nouveau pero, a la vez, es el comienzo de su decadencia como puede constatarse dos años después en otra Exposición Internacional, en este caso es la Exposición Internacional celebrada en Turín donde de nuevo se exponen objetos de arte similares a los mostrados en París en la línea Art Nouveau. En esta nueva Exposición los trabajos que se presentan son, en la mayoría de los casos, modelos repetidos a los expuestos anteriormente en París, lo que muestra la falta de originalidad y el desgaste de este lenguaje artístico.

La Exposición Internacional de París sirve para consagrar y dar a conocer al público a los pintores impresionistas a pesar de la resistencia del arte oficial a aceptarlos como artistas para la gloria de la nación francesa. Independientemente del arte que se puede apreciar en los pabellones de la Exposición, los visitantes se sorprenden ante los avances técnicos que se presentan como el empleo de la luz eléctrica en un pabellón iluminado por diez mil bombillas o la proyección en la pantalla de otro pabellón las proyecciones de Louis Lumière lo que permite a algunos críticos y eruditos comenzar a denominar a estas proyecciones con el término de séptimo arte.

Poco a poco nuevas visiones y conceptos se incorporan al mundo cotidiano, especialmente en las grandes ciudades donde se experimenta con nuevas formas arquitectónicas. Frente a los edificios construidos para la Exposición de París como el Petit Palais, el Grand Palais o la estación de Orsay que recibe a los visitantes, otra arquitectura comienza a manifestarse. Las ciudades de Chicago y Nueva York en los Estados Unidos evidencian este cambio de rumbo. Se trata de hacer prevalecer la funcionalidad frente a lo meramente decorativo de acuerdo con la demanda de la nueva sociedad que comienza a formarse. Esta funcionalidad está basada en la utilización de las estructuras de acero que permite el montaje de armazones enormes y facilitan la construcción de casas sencillas de dos plantas o, por el contrario, elevados rascacielos que se abren paso frente a la antigua arquitectura de corte palaciego. Estos nuevos edificios están dotados de unos avances técnicos nunca utilizados hasta estos primeros años de la nueva centuria como son la luz eléctrica, el gas, los ascensores y los baños para asearse

Este desarrollo implica un replanteamiento de los antiguos postulados estéticos y, no es de extrañar, que un determinado sector de la crítica de arte tampoco se mantenga ajeno a las inquietudes y modos de hacer de nuevos artistas. Entre estos críticos permeables a los cambios encontramos a Benedetto Croce que

en su obra *La estética como ciencia de la expresión lingüística general*, publicada en 1902 se plantea cómo el artista no puede contentarse con la simple imitación de la naturaleza, sino que tiene que existir una intuición artística que aporte algo a la mera imitación oponiéndose, de esta forma, al exceso de academicismo de muchos artistas del momento e incitando a la investigación de otras vías y formas de expresión.

Esta nueva visión y reinterpretación de la naturaleza hace que en los primeros años del siglo XX se busque un cambio constante en la forma de ver y de representarla. Desde la ruptura comenzada por artistas como Paul Cézanne, Henri Matisse, Henri Rousseau, André Derain, se admira la representación de la naturaleza y el impacto que ésta causa en los artistas que la reinterpretan. Un hecho destacado es la importancia del arte africano en el arte occidental de los primeros años del recién estrenado siglo. Es este arte el que aporta a los artistas a través de las máscaras, fetiches, esculturas humanas, muchas de ellas con rasgos esquemáticos pero con una fuerza expresiva contundente lo que hace que los artistas se interesen por este arte y lo transfieran a sus nuevas creaciones. El arte africano va a ser redescubierto, admirado, estudiado y reinterpretado, convirtiéndose en fuente de inspiración para los diferentes movimientos vanguardistas que se suceden. La presencia de este arte en el cubismo es muy determinante en la obra de muchos artistas y su influencia perdura en muchos otros movimientos posteriores y también abre la puerta a que otras manifestaciones antiguas de la prehistoria y de la antigüedad sean fuente de inspiración y de admiración.

El vitalismo que conlleva la continua búsqueda que se produce en el mundo artístico de los diferentes países tiene una influencia determinante para el arte que se producirá a lo largo de todo el siglo XX. En España, la búsqueda de nuevos lenguajes queda reducida a unos pequeños grupos de artistas y escritores. La sociedad es totalmente reticente, especialmente en una primera etapa, a aceptar los cambios propuestos por nuestros artistas que viajan, especialmente a Francia, donde se establecen primordialmente en París aunque también se interesan por otros países como Alemania para aprender y embeberse de estos nuevos lenguajes. Tratan de conocer la forma de expresarse de otros artistas, formas que no se podían encontrar en la España de aquellos comienzos de siglo que necesitaba y buscaba un cambio pero que, sin embargo continuaba completamente anquilosada y perpetuaba las viejas tradiciones ya inservibles pero de los que no era fácil liberarse.

La obra de estos artistas renovadores es francamente notable y va a ser decisiva a la hora de transformar del panorama artístico español. Estos artistas establecidos fuera de nuestras fronteras, no sólo asimilan estas nuevas formas, sino que las reinterpretan y consiguen identidad y reconocimiento propio en el ámbito en el que se desenvuelven. Son los denominados artistas españoles de la

Escuela de París que viven en esta ciudad durante esos años, como ya apuntamos en un capítulo anterior, y que obtendrán fama y éxito internacional. Unos, se establecen de forma definitiva en esta ciudad, otros, por el contrario, regresan y tratan con su arte de mostrar e implantar en su país las nuevas formas de hacer y de pensar y de dinamizar la vida artística nacional durante esos años. Buscan por tanto introducir un aire nuevo, fresco que barra muchos de los fantasmas del pasado que todavía se encuentran en instituciones oficiales, escuelas y academias de arte y que tanto lastran la creatividad y la libertad del artista.

Este deseo de renovación, ya se ha apuntado en diferentes momentos, no queda restringido sólo al ámbito del arte, sino que se hace extensivo a muchas otras esferas de la sociedad entre ellas al ámbito político. Los viejos esquemas de la Restauración no pueden mantenerse por más tiempo pues no son válidos ante las exigencias del nuevo siglo emergente, donde la industria, la técnica, la ciencia están removiendo muchos de los cimientos en los que se basaba la sociedad y su estratificación social. En este deseo de renovación no sólo participan los espíritus de los más jóvenes, sino que también se suman a él muchos otros que, tras una larga experiencia vital, consideran que es el momento de romper con los viejos lazos de la tradición. Esta tradición que no aporta prácticamente nada al conocimiento, pero que sirve para frenar el desarrollo educativo, científico y artístico de la nueva sociedad que se está formando. En resumen, algunas voces autorizadas de políticos e intelectuales consideran que hay que afrontar el reto del presente y abrirse sin miedo a los nuevos movimientos y tendencias. Afrontar y asumir sin complejos y con valentía la ruptura para lograr los nuevos horizontes y objetivos sociales y culturales que el siglo recién estrenado plantea a la sociedad.

Benito Pérez Galdós (1843-1920), que al comienzo del siglo cuenta ya con cincuenta y siete años, sigue manteniendo una actitud crítica y un espíritu inquieto inconformista y crítico. Gusta retratar a los personajes populares en sus novelas y siempre muestra por ellos una especial simpatía y los hace partícipes y protagonistas de los grandes sucesos históricos vividos en España y narrados en su famosa obra *Los episodios nacionales*²⁶⁹ que tiene además una cubierta muy característica y que es considerada como el comienzo en España de los diseños de cubiertas en rústica²⁷⁰. Consiste en reproducir en vertical la bandera española. Esta cubierta sólo se modificará durante los años de la II República, donde la bandera roja y gualda se sustituye por la bandera tricolor de la República. Posteriormente volvió a cambiar a la bicolor. Esta cubierta se mantuvo hasta la década de los sesenta del pasado siglo.



²⁶⁹ La cubierta que reproducimos es la ed. De 1953 *Zaragoza*. Madrid, Librería Hernando, 1953 dado que la cubierta se mantuvo idéntica a través de las numerosas ediciones de la obra.

²⁷⁰ Trapiello, Andrés. *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España 1874-2005*. Valencia, Campgrafic, 2006. p. 12.

Galdós, además de ser un gran amante de España y de querer su progreso, es también un gran conocedor de los españoles, de sus virtudes y de sus defectos que describe en sus novelas realistas. Cuenta también con una larga experiencia por haber vivido muchas importantes vicisitudes históricas que se sucedieron en la España del siglo XIX. Por todo ello Galdós clama a favor de ese cambio y lo expone en los diferentes artículos que se publican en la prensa que reflejan una y otra vez las necesidades de la nueva sociedad.

En un artículo publicado en el primer número de la revista *Alma Española* y que encabeza con el evocador título de *Soñemos, alma soñemos*²⁷¹, incide como en otras ocasiones, en la necesidad imperiosa de un cambio y de una ruptura con las viejas tradiciones que están muertas: «Aprendamos con lento estudio, a conocer lo que está muerto y lo que está vivo en el alma nuestra, en el alma española... Apliquemos todos los sentidos a la observación de los estímulos que apenas nacen se convierten en fuerzas... de la gestación que actúa en los senos del arte, de la industria, de la ciencia...» Posteriormente, el maduro y combativo escritor anima a los jóvenes y a todos aquellos que, al margen de la oficialidad, tratan de buscar los nuevos caminos para el desarrollo de nuestro país de tal forma que continúa «...Debajo de esa corteza del mundo oficial en la cual campan y camparán por mucho tiempo figuras de pura representación, y la comparsa vistosa de políticos profesionales, existe una capa viva, en ignición creciente, que es el ser de la nación, realizado, con débil impulso todavía...pero con un poder de crecimiento que pasma...Entre sus formas podemos señalar las más próximas...la flamante industria en pequeñas y grandes manifestaciones, el arte que pretende acomodar las formas arcaicas al pensar amplio y al sentir generoso...»

Esta visión crítica a la vez que esperanzadora es una arenga a los jóvenes realizada por Pérez Galdós que tiene como objetivo motivar a las nuevas generaciones en la búsqueda de la renovación artística y también muestra el deseo de incorporar a nuestro país al desarrollo industrial, al margen del cual, los cambios no son posibles.

Son estos primeros años del siglo XX unos momentos cruciales en los se forjan los nuevos españoles que tienen que adoptar una postura combativa frente al inmovilismo y falta de visión de futuro de los estamentos oficiales y de esquemas políticos fosilizados. Estos jóvenes harán que, durante los primeros treinta años del siglo, España viva un desarrollo cultural que se hace extensivo a las diferentes esferas del conocimiento científico, tecnológico, literario y artístico y que llevará aparejado un fuerte avance en el campo educativo, sin precedentes en nuestro país hasta esos años.

Un ejemplo de la fuerza y vigor de esa generación, así como de sus idearios para favorecer la renovación la podemos encontrar en la figura de una mujer:

²⁷¹ Pérez Galdós, Benito. *Soñemos, alma, soñemos*. Alma Española, Madrid (1903) nº 1 pp.1-2

María Martínez Sierra²⁷² que nos describe cómo a los nuevos escritores jóvenes les afectó el desastre de la derrota militar de 1898²⁷³ y la actitud tomaron la mayoría frente a este suceso. « ¿Cuál fue la reacción ante el desastre de los que entonces empezábamos a pensar y a escribir? Extraña. De la humillación presente surgió una especie de rencor al pasado. Todas aquellas glorias cuyos nombres nos habían enseñado en la escuela se nos antojaron, no ya leyenda, sino mentira. La historia nos había engañado. ¿Era posible que pudiera caer tan bajo una nación, si, en otros tiempos hubiera sido verdaderamente gloriosa y grande? ¿Cómo creer en virtudes pretéritas, caídos como nos figurábamos estar en el fondo mismo de la abyección?...Nosotros exasperando el sentimiento con el fuego de nuestra juventud dijimos: renegar del pasado».

Esta renuncia del pasado se produce en la práctica totalidad de las manifestaciones artísticas de los artistas que mantenían una apuesta decidida por la renovación, incluso se trata de aniquilar el modernismo inspirado en la historia y en los modelos de otras épocas como anteriormente hemos apuntado. No es el momento de volver la vista atrás y vivir de las glorias pasadas. Hay que ser conscientes de que se está viviendo un nuevo tiempo, un tiempo que, debido al desarrollo industrial y técnico, necesita de nuevos planteamientos, de nuevas formas, de una nueva educación que pueda hacer frente a las necesidades del momento en el que se presentaban y se preparan también para el futuro.

4.2. La extensión del arte a los hogares. Las artes aplicadas y su papel en la introducción de un nuevo gusto estético

Si de la pluma de María Martínez Sierra conocemos la actitud de la nueva generación emergente de literatos y artistas y de su sensibilidad hacia los problemas que lastran al país, también desde otros ámbitos se produce una corriente similar. Las artes decorativas no quedan al margen, sino que, muy al contrario, asumen su papel de renovación en otras esferas como la doméstica, de gran importancia, y contribuyen al cambio y modernización de muchos hogares. Podemos constatar cómo, durante esos primeros años del nuevo siglo, numerosas voces reclaman y pugnan por un nuevo concepto relativo a las artes decorativas consideradas por muchos, de forma algo peyorativa, como artes menores.

Éstas no deben repetir los modelos existentes sino que tienen que producir obras creativas, atrevidas y modernas. Los nuevos artistas españoles a través de sus creaciones deben lograr una fama nacional e internacional, fama obtenida con anterioridad en los de los siglos pasados pero poco a poco perdida con el transcurrir del tiempo. No obstante estos deseos de reconocimiento de los trabajos realizados en el variado campo de las artes decorativas, en los comienzos del siglo

²⁷² María de la O Lejárraga firmó con el apellido del marido Martínez Sierra y hasta el final de su vida no hizo público que era ella la autora de la gran mayoría de los relatos y de las obras teatrales publicadas y representadas bajo la firma de Martínez Sierra.

²⁷³ Martínez Sierra, María. *Gregorio y yo, medio siglo de colaboración*. Valencia, Pre-Textos, 2000 p. 62.

XX eran simplemente un abanico de buenas intenciones puesto que la mayoría de los orfebres, fabricantes de muebles, trabajadores del vidrio eran prácticamente desconocidos.

La revalorización tan deseada por una minoría de sus obras se realiza de forma lenta. La sociedad, en general, todavía no está lo suficientemente preparada para ello y por tanto la lucha será mucho más ardua y compleja de lo que se preconizaba desde las páginas de los periódicos. Se producen, sí, innumerables pequeños avances que contribuyen a la puesta en valor de este campo artístico.

De forma similar a lo que sucede con la pintura y la escultura, las exposiciones en el ámbito de las artes decorativas también contribuyen de forma activa a la dignificación de las mismas. Con motivo de la Exposición Nacional de Arte Decorativo organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1911, Rafael Doménech²⁷⁴ expone sus puntos de vista en aras al cambio de mentalidad y de la modernización de las diferentes artes decorativas en España. El autor considera que se deben hacer todos los esfuerzos posibles para lograr que las artes decorativas dejen de ser infravaloradas. Para ello es necesario estimular a los artistas tal y como se hace en el extranjero. Hay que recordar en esos años la fama alcanzada por los dibujantes dedicados al arte del cartel o los creadores de joyas y muebles. Estas creaciones realizadas por artistas de otros países debían de servir de ejemplo y motivación para los españoles. También es necesario promocionar sus trabajos por medio de la concesión de premios, becas o cualquier otra ayuda de forma similar a cómo se hace con pintores y escultores.

Esta revalorización será posible sólo cuando los artistas dejen de imitar de forma repetitiva los viejos modelos y apuesten por una nueva estética tal y como lo expresa Doménech²⁷⁵: «Conviene no volver la vista al pasado más que en momentos precisos de nuestro avance histórico actual. Recrearnos con la contemplación de nuestras pasadas grandezas, y producir sólo adjetivos que las encomien, es perder el tiempo». Continúa el autor que, aun reconociendo la belleza y perfección de las grandes obras de arte que se encuentran a lo largo y ancho de toda nuestra geografía, que toda esta riqueza artística «fue obra de otros tiempos, y de sus magnificencias no podemos vivir hoy, so pena de que estas hermosas obras sean el epitafio de nuestra historia artística. Hay que continuarla y, para ello hay que formar artistas, decoradores, artífices y público». En estas breves líneas su autor subraya igualmente la importancia de la formación del gusto artístico tanto de los artistas como también del público, se debe educar a éste para que sea receptivo a las nuevas tendencias, las acepte, las asimile las necesite para su vida y haga, por tanto, uso de ellas.

²⁷⁴ Doménech, Rafael. *Exposición Nacional de Arte Decorativo*. Separata de la *Revista Pequeñas Monografías de Arte*. Madrid, 1911.

²⁷⁵ Ibid. p. 16-17.

Al año siguiente, de nuevo para dar impulso a las artes decorativas, se crea en Madrid el Museo de Artes Industriales²⁷⁶ sito en la Calle Sacramento de Madrid y, según el crítico de arte José Francés, para la constitución y apertura de este nuevo museo: «Se tomó como ejemplo los museos de este género que hay en Alemania y Austria...estas dos naciones fueron las que primero comprendieron la importancia de la didáctica en los Museos de Artes Decorativas...En oposición al quietismo, a la ineficacia práctica de los Museos Arqueológicos, estos museos representan el fomento activo de las artes industriales...Por último, además el Museo de Artes Industriales posee también una admirable biblioteca, donde los artistas pueden encontrar toda clase de obras que se relacionen con el arte decorativo y una valiosa colección de documentos fotográficos de indiscutible calidad».²⁷⁷

Ante este reto educativo y la necesidad de promoción del arte decorativo, se buscan canales para obtener la formación necesaria y la posterior difusión de los trabajos de las diferentes manifestaciones decorativas. Un ejemplo de ello es la I Exposición Libre de Bellos Oficios celebrada en 1919 en Madrid²⁷⁸ que incluye todo tipo de materiales relativos a las artes decorativas. Previamente, las voces de diversos críticos de arte del momento desde las páginas de la prensa propugnaban la revalorización de las artes decorativas en nuestro país. Basaban la mayor parte de sus argumentos en el desarrollo y consideración que éstas en países como Francia y Alemania. El crítico Juan de la Encina desde las páginas de la revista *España* afirma que el desarrollo de las artes decorativas: «Además de ser una fuente de riqueza, son un exponente de la cultura nacional, cifra del carácter de un pueblo y alegría de éste. Porque las artes aplicadas son las artes de nuestros hogares, de nuestros despachos, oficinas; las artes en fin, que se nos entretejen con todos los actos de nuestra vida»²⁷⁹.

El libro y las diferentes artes implicadas en la edición bibliográfica como el arte de imprimir, de componer y de encuadernar. El diseño de su tipografía, al margen de ser considerado tradicionalmente como una herramienta imprescindible de difusión de las ideas, vive en estos años una época de gran reconocimiento. A través de la lectura y el estudio de sus páginas de publicaciones especializadas se pueden conocer los nuevos adelantos técnicos en cualquier disciplina, las nuevas tendencias y los diferentes planteamientos estéticos.

Estos escritos deben tener además la máxima difusión y penetrar en todos los hogares independientemente de la clase social de sus miembros. Por añadidura el libro, en esos años, se convierte en un referente artístico y, como se ha dicho en

²⁷⁶ Real Decreto de 31 de diciembre de 1912.

²⁷⁷ Francés, José. *El año artístico*. 1915 pp.15-17.

²⁷⁸ En esta exposición también se incluyen junto a los trabajos de cerámica, cuero, muebles la ilustración de libros y de cubiertas de los mismos como recoge José Francés en: *El año artístico* 1919.

²⁷⁹ Encina, Juan de. *La semana artística. Museos y exposiciones*. En *España* nº 117(1918) 29 de agosto., pp. 10-11.

repetidas ocasiones, busca su renovación fijándose y asumiendo como modelos a seguir la renovación gráfica y tipográfica que se lleva a cabo en otros países europeos. Por medio de sus ilustraciones y de sus cubiertas, el público, ese público, tal y como menciona Doménech, al que hay que enseñar a apreciar las nuevas formas artísticas, puede tener a través del libro una primera aproximación a la creación artística de forma asequible y familiar.

Los libros, independientemente del género y materia de la que traten, incorporan ilustraciones en el texto y en sus cubiertas para hacerlos más atractivos y también para llamar la atención de los transeúntes y hacer que se detengan ante los escaparates de las librerías, quioscos de prensa o cualquier otro punto de venta y se conviertan en objeto de consumo.

En el libro no hay un paso intermedio entre la cubierta como publicidad y el libro sino que ambos forman parte de un todo pues es el propio libro el que se publicita a través de su cubierta. Estas nuevas cubiertas suponen una ruptura con la tradición editorial que se había mantenido prácticamente inalterable durante siglos y que representa una demostración de la vitalidad del libro durante esos años, de su capacidad de adaptación a las necesidades del momento y de su participación activa en una sociedad que requería un cambio profundo.

4.3. Los editores y su aportación a la renovación estética. El mundo editorial en Madrid

Los cambios que se producen en el campo editorial no hubieran podido llevarse a cabo si no hubiera existido un grupo de valientes editores que apostaran por el libro, por su renovación, aún a riesgo de sufrir grandes pérdidas económicas debido a que desarrollaron su actividad en un país no aficionado a la lectura.

Ya pudimos comprobar cómo a finales del siglo XIX comienzan a surgir diversas empresas editoriales que dinamizan el mundo editorial español. En los comienzos del siglo XX su número aumenta, la figura del editor se consolida y, durante unos años, el campo editorial se comparte entre los editores propiamente dichos tal y como los conocemos en la actualidad, los impresores y libreros que también ejercían de editores y que asumían la práctica totalidad del proceso editorial desde que el autor entregaba una obra para la impresión hasta que se distribuía para su venta. Los orígenes de muchos de los nuevos editores son muy diversos, algunos provienen del mundo de la imprenta. En los talleres, entre tipos y tintas, es donde estos futuros editores comienzan a formarse y a tener sus primeros contactos con el libro para, posteriormente, aventurarse en el campo de la edición. Otros provienen del mundo de la política y se convierten en editores para, a través de los libros, divulgar su ideario. Algunos son personajes provenientes del mundo de la literatura y del arte que aman el libro y que colaboran en empresas editoriales, bien como editores, directores literarios o

directores artísticos. Todos ellos se convierten en agentes activos con el objetivo final sacar al mercado libros de calidad, renovadores y atractivos.

Si el cambio, como se deseaba, había de producirse a través de la ruptura con los modelos anteriores y con la tradición del pasado, también los editores, para lograr dicho cambio, debían romper con muchos de los esquemas anteriores y renovar todo el proceso de producción del libro desde la utilización de nueva maquinaria, la renovación de los tipos de imprenta y el cambio de gusto artístico en lo relativo a las ilustraciones.

En el plano meramente intelectual, los libros amplían la oferta editorial incluyendo en los catálogos las obras de autores emergentes tanto de nuestro país como del extranjero. Respecto a la distribución, se amplían los puntos de venta de libros y aparecen los quioscos de prensa y las librerías que mejoran su aspecto. Éstas dejan de ser almacenes de libros y se convierten en atractivas tiendas que pueden exponer los títulos disponibles desde los escaparates y vitrinas. Pueden llegar a ser lugares de encuentro donde se debate y critica los sucesos del momento. Todo ello se completa con la edición de obras atractivas y acordes con las necesidades y los gustos de la sociedad del momento.

Podemos constatar cómo en Madrid, ciudad donde sus habitantes conformaban a finales del siglo XIX y comienzos del XX una sociedad inmovilista, apegada a las tradiciones, donde no se buscaba una identidad singular a través del modernismo ya que la misma sociedad estaba compuesta por una amalgama de tendencias e intereses debido a la diversidad social y a la variada procedencia geográfica de los nuevos habitantes de la ciudad. La capital del reino fue meta de muchos hombres y mujeres que buscaban nuevas oportunidades para desarrollar sus capacidades y forjarse una nueva vida. Entre esta emigración también se encuentran los escritores y artistas provenientes de otros lugares de nuestra geografía, donde el inmovilismo era aún mayor y buscaban en la capital nuevos aprendizajes y nuevas oportunidades. Madrid vivió durante esos años el continuo ir y venir de muchos de los componentes de la llamada Generación del 98 que abrieron las puertas a posteriores generaciones que, finalmente, reafirmaron y consolidaron el cambio y combatieron las viejas tradiciones, recuperaron artistas injustamente olvidados, desempeñaron una labor educativa ingente en el campo de la literatura y las artes para hacerlas llegar a la práctica totalidad de la población.

Igualmente, la ciudad, capital del reino, era la meta de todos los personajes atraídos por la política y que aspiraban a participar en el gobierno o en el parlamento puesto que en ella residía el gobierno de la nación. En Madrid surgen por tanto un considerable número de editoriales que buscan su público en los diferentes estamentos sociales de la ciudad. De hecho, Manuel Aguilar, ligado al mundo del libro en esos años y, finalmente, un destacado editor del pasado siglo XX comenta, al describir el mundo editorial de comienzos de siglo que «Los

*editores españoles lanzaban, unos, el mensaje de la generación llamada de 1898, y otros como Sempere, el de los precursores del seísmo social»*²⁸⁰.

Con esta frase de Manuel Aguilar, que fue uno de los editores más destacados a lo largo de casi todo el pasado siglo XX, evidencia el importante papel desempeñado por los nuevos editores españoles dentro de la renovación cultural española, si bien, los caminos elegidos podían ser divergentes. Unos buscaban instruir al pueblo en las nuevas corrientes, en el nuevo pensamiento que les liberaría de su analfabetismo y otros, por el contrario alentaban a que fuera el pueblo el que reivindicara sus deseos de igualdad, de mejora de sus condiciones sociales, si bien todos confluían en la necesidad de educar a través de la lectura y de los libros.

Al comienzo del siglo, en 1901 se crea en Madrid la Asociación de la Librería de España que venía a llenar el vacío que existía en la capital respecto al desarrollo y protección del mundo editorial madrileño a semejanza del existente en Barcelona, donde existía desde 1898 el Institut Català de les Arts del Llibre para potenciar la industria editorial catalana y establecer unos principios básicos con respecto a las artes del libro. La nueva Asociación Madrileña, formada por los diversos profesionales como editores, impresores, encuadernadores, libreros, bibliófilos crearon como primer proyecto la revista *Bibliografía española*, a través de la cual los editores e impresores daban a conocer las novedades editoriales que se publicaban en nuestro territorio y es la primera bibliografía nacional comercial publicada en nuestro país. Desde sus páginas se insta a libreros y editores a asociarse y, en un breve espacio de tiempo, los nombres de destacados impresores se incluían año tras año en la relación de sus miembros. La publicación en un principio fue quincenal posteriormente, se hizo mensual y estaba compuesta de tres secciones bien definidas. La primera correspondía a las novedades bibliográficas, la segunda recogía todo lo relativo al mundo del libro, de la impresión, de su comercio o cualquier otra actividad y, por último, la tercera dedicada a la publicidad de los libros.

Los escritores madrileños eran conscientes de los cambios que se producían en la sociedad y trataban de ofrecer una oferta bibliográfica renovada para esos nuevos y potenciales lectores. Sus obras debían de ser aceptadas por los editores de la capital que eran cada día más permeables a los nuevos gustos y tendencias y aventurarse en la publicación de nuevas obras.

Los cambios se produjeron de forma lenta pero inexorable. No se puede hablar de ruptura sino de una lenta evolución que se llevó a cabo una vez que los libreros y los nuevos editores interiorizaran que la sociedad necesitaba instruirse, que en ese desarrollo educativo y cultural los libros eran herramientas esenciales e imprescindibles y por tanto ellos debían asumir sin miedo su aventura editorial

²⁸⁰ Aguilar Muñoz, Manuel. Una experiencia editorial. Madrid, Aguilar, 1972 p. 94.

encaminada a conseguir un desarrollo cultural y a compatibilizar y lograr el difícil equilibrio entre comercio y cultura.

Se editaba, tal y como sucede ahora para instruir y divertir pero también para obtener unos beneficios económicos y, de esta forma, seguir desarrollando la actividad editorial a través de nuevos proyectos. Se llegó, en esos años, a establecer una cierta pugna entre las editoriales para conseguir bien la traducción, cuando se trataba de una obra extranjera o bien el manuscrito original cuando era de un autor nacional. Los editores hablaban del instinto editorial a la hora de editar obras de éxito que les permitía salvar la precaria economía de muchas de estas pequeñas y variadas empresas editoriales.

Un cambio en aras de la renovación editorial fue la aceptación de la estética del modernismo y su incorporación a las artes del libro. El modernismo madrileño, a diferencia del catalán, será un modernismo evolucionado que perdurará durante las dos primeras décadas del siglo, cuando ya en muchos de los países representaba un modelo desgastado, repetitivo que había entrado ya en plena decadencia máxime si consideramos que otros movimientos estéticos presentaban en esos primeros años del siglo XX nuevas propuestas. En la misma Cataluña, donde este movimiento tuvo una fuerte implantación y unas sólidas raíces se buscaba, a principios del pasado siglo, otros modelos estéticos y artísticos.

4.4. El arte al servicio de la renovación editorial madrileña. Juan Gris

Si en el capítulo anterior hablamos de la labor emprendida por José Lázaro Galdiano a través de sus diversas empresas editoriales para hacer llegar los nuevos adelantos técnicos, las nuevas ideas a una población que debía despertar de su anquilosamiento intelectual, hemos de resaltar que junto a él otros editores comenzaron a imprimir obras con similares objetivos. Entre ellos destaca en Madrid el nombre de Victoriano Suárez, editor madrileño que comenzó su labor como editor en la capital de España en 1893, en la calle Preciados 48 donde además tenía un comercio de librería, siendo un claro ejemplo de librero editor.

A comienzos del nuevo siglo lo encontramos como vocal de la Junta directiva de la Asociación de Librería. El catálogo de este editor es variado pero son especialmente notables las obras de carácter erudito. Su contemporáneo José Lázaro Galdiano lo consideró un serio competidor debido a que Suárez creó la colección de la *Biblioteca de Derecho y Ciencias Sociales* así como una serie de textos universitarios de gran calidad e imprescindibles para los universitarios españoles de esos años. En el ámbito literario este editor constituyó la colección *Obras completas*, colección con la que pretendía editar toda la producción bibliográfica de escritores y eruditos españoles. En esta colección publicó las obras completas de Menéndez Pelayo y también las obras literarias Pardo Bazán, Armando Palacio Valdés y Juan Valera.

Victoriano Suárez, a diferencia de su supuesto competidor Lázaro Galdiano, debía de ser mucho más permeable a los nuevos gustos que poco a poco penetraban en la sociedad madrileña. De hecho, debemos destacar que es el primer



editor madrileño del que encontramos una cubierta de libro creada por un artista que, posteriormente, tuvo un gran reconocimiento fuera de nuestras fronteras. Se trata de Juan Gris que en sus comienzos como artista fue un prolífico ilustrador de cubiertas y textos. Para Victoriano Suárez Juan Gris dibuja la cubierta y el texto de la obra

*Alma América: poemas indo españoles*²⁸¹ del poeta peruano José Santos Chocano editada en Madrid en el año de 1906. Este trabajo está considerado como el trabajo de mayor envergadura realizado por el artista antes de su partida para París²⁸².

En la cubierta de la obra, sobre un fondo oscuro, el artista presenta una composición dividida en cuatro recuadros netamente diferenciados que ejercen diferentes funciones en la composición de la cubierta. Dos sirven a Gris para encuadrar, el título y el autor y los otros dos para la ornamentación, si bien los recuadros de texto también contienen una pequeña ornamentación floral.

En esta cubierta, el artista que firma ya como Juan Gris en la parte inferior derecha, se inspira en los elementos ornamentales del modernismo²⁸³. El recuadro central, destinado a la ilustración, está presidido en la parte central por una lira que a la vez sirve como decoración para un ánfora. En la parte inferior hay otro recuadro rectangular destinado exclusivamente a una ornamentación floral también de marcado gusto modernista en la que las líneas curvas predominan a la hora de dibujar los tallos de las flores. En la parte superior de la composición encontramos el título con una tipografía dibujada probablemente por el artista, en la que las letras de una palabra envuelven y se enlazan con las que les preceden en el orden ortográfico. A los lados del subtítulo, a modo de friso, aparece otra decoración floral, esta vez más simple, ya que sobre una mancha de color azul oscuro aparecen unas líneas gruesas que dibujan los pétalos de las flores. En la parte derecha, hay un recuadro rectangular organizado verticalmente en el que se inscribe el nombre del autor, José Santos Chocano. En esta ocasión, Juan Gris, para dar mayor movimiento a la tipografía que explicita el nombre del autor, divide las palabras de forma que las tres palabras forman cada una de ellas una escalera si bien el vacío que aparece se cubre con el guión de separación. En esta tipografía

²⁸¹ Santos Chocano, José. *Alma América. Poemas indo españoles*. Madrid, Victoriano, Suarez, 1906

²⁸² Bachollet, Raymond. Op, cit. p. 515 y ss.

²⁸³ Según McCully, Marilyn *Los comienzos de Juan Gris como dibujante* En: Juan Gris (1887-1927). [Catálogo de exposición]. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, p.17, esta ilustración representa el principio de Juan Gris como ilustrador, si bien su primer biógrafo D.H. Kahnweiler no diera importancia a estos trabajos del artista de su época anterior al cubismo.

aparece un círculo concéntrico en la última o de la palabra Chocano.²⁸⁴ En la parte superior, el artista ha dibujado de nuevo una simple ornamentación floral que se equilibra con el recuadro de la firma del propio artista.

En la contracubierta aparece el emblema de identidad editorial compuesto por un círculo donde se inscribe dentro de una forma similar a un hongo un yelmo medieval adornado con plumas. A los lados y fuera de esta figura aparece la leyenda «*Encuentro camino o me lo abro*» donde de nuevo el artista recurre a la separación de las palabras cuando gramaticalmente ello es posible. El emblema nos habla de la fuerte decisión del editor a abrirse camino en su nueva empresa comercial. La realización de esta cubierta tiene, según McCully²⁸⁵ una clara influencia del Jugendstil alemán que Juan Gris conoció a través de los dibujos de Willy Geiger²⁸⁶, si bien esta influencia no la encontramos en estado puro, sino adaptada a los modelos del modernismo madrileño que recibe influencias de artistas que trabajan en otros países como en el Reino Unido y en Francia.

Esta es la primera obra de Juan Gris como ilustrador de libros, si bien ya había trabajado con anterioridad en el mundo de la ilustración editorial con varios dibujos que había publicado en la revista *Blanco y negro*. Aunque fue con Victoriano Suárez con quien Juan Gris comienza su actividad como ilustrador de libros pronto la continua con una serie de trabajos para el editor Gregorio Pueyo.

Gregorio Pueyo es uno de los libreros editores madrileños que apuestan de forma decidida por un nuevo rumbo en el ámbito de la edición de libros en España. Este editor, que aparece en 1904 en la lista de editores²⁸⁷, en sus comienzos era un modesto librero cuyo establecimiento estaba ubicado en la calle de Mesoneros Romanos.

Comenzó su actividad editorial en 1881, fecha anterior a la de Victoriano Suárez y que continuó hasta su muerte ocurrida en 1913, año que no impide que la editorial continúe con su actividad editorial gracias al esfuerzo de su viuda que prosigue el camino emprendido por su esposo. Durante los años en los que él estuvo al frente de su librería y editorial, se publicaron una gran cantidad de obras de muy diversa índole siendo común a todas ellas la buena acogida que tuvieron por parte de los lectores puesto que uno de los principales aciertos de este editor

²⁸⁴ Este modelo tipográfico de ornamentación de la letra O así como el del enlace de las letras tiene una clara influencia de los modelos tipográficos empleados por William Morris en los trabajos de Kelmscott Press.

²⁸⁵ Ibid. p. 17.

²⁸⁶ La influencia de este artista alemán fue notable en muchos de nuestros artistas. Nacido en Munich en 1878 se estableció en España desde 1908 y quedó fascinado por el arte de El Greco y de Goya. Geiger durante su estancia en España realizó una importante serie de aguafuertes, pintura y también ex libris. Una vez finalizada la I Guerra Mundial en la que fue movilizadado y participó como soldado en la campaña de Macedonia, regresa a España y participa en diferentes certámenes nacionales como en el IX Salón de los Humoristas. La influencia de este artista alemán también influirá en otros artistas, especialmente de los artistas polacos, que se establecen en los primeros años del siglo XX en Madrid.

²⁸⁷ Pascual, Pedro. Op. cit. p.349.

fue la de poner a disposición del público una serie de obras de gran éxito comercial.

Junto a este objetivo, puramente mercantil propio de cualquier empresario, Pueyo también se destacó por la apuesta que hizo por las obras de todos los poetas provenientes del modernismo, incluyendo tanto a los escritores españoles como a los iberoamericanos. No se limitó a la compra de muchas de las breves ediciones sufragadas por los propios poetas modernistas y cuya aceptación por el público en esos años fue calamitosa, sino que también, una vez convertido en editor, publicó a sus expensas muchas de las obras de estos escritores. En su catálogo encontramos obras de Antonio y Manuel Machado, Francisco Villaespesa, José Santos Chocano, Santiago Rusiñol, Joaquín Dicenta, Eugenio D'Ors entre tantos otros. Ramón Gómez de la Serna²⁸⁸ lo califica como «el editor y librero del modernismo,...guardaba los libros en su sótano...se quedaba con los saldos de toda la literatura modernista a 10 cts. «El ejemplar...Era el único que se compadeció de los invencidos y en su canjeo y espera fue haciendo dinero y a veces adelantaba unos duros a alguno de aquellos poetas de pipa y chalina».

Esta descripción de Pueyo escrita por Gómez de la Serna, contradice la imagen de librero, timorato, realizada por Eduardo Zamacois, que nos menciona a este librero de forma algo negativa puesto que se niega a participar en la empresa de *El Cuento semanal*, por considerarla ruinosa²⁸⁹. Sea como fuere en realidad, la personalidad y actividad mercantil de Gregorio Pueyo, es como podemos comprobar a través de los catálogos de este librero y editor muy rompedora y decida ya que en ellos aparecen los nombre de muchos de los nuevos literatos modernistas que fueron, además, los representantes de la incipiente e inquieta bohemia madrileña que se iba formando durante de esos años.

La apuesta de Pueyo no se limita sólo a ir a contracorriente y publicar y vender a estos escritores, sino que también se extiende igualmente al aspecto gráfico. De hecho, Pueyo apuesta también por el lenguaje del modernismo y su aplicación al mundo de las artes gráficas. El modernismo que Pueyo nos presenta a través de los dibujos de Juan Gris es un modernismo que, tal como apunta Juan Manuel Bonet,²⁹⁰ está vinculado al simbolismo francés aunque también se perciben en las creaciones del artista la influencia alemana debido a su interés y conocimiento por estos artistas.

Los trabajos de Juan Gris para Pueyo se pueden datar durante los años de 1906 a 1908, cuando el artista todavía estaba influenciado por el modernismo y no

²⁸⁸ Gómez de la Serna, Ramón. *Retratos contemporáneos*. 2ª ed. Buenos Aires, 1944 pp. 22-23. Cita recogida por Escolar Sobrino, Hipólito En: *Los editores y el cambio*. Madrid, Federación Española de Cámaras del Libro, Cámara del Libro de Madrid, 1982, p. 17.

²⁸⁹ Zamacois, Eduardo. Op. cit. p. 233.

²⁹⁰ Bonet, Juan Manuel. Baedeker del Ultraísmo. En: *El Ultraísmo y las artes gráficas*. Valencia, IVAM, 1996, p. 10.

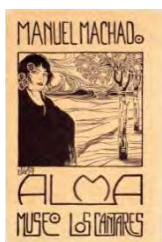
había comenzado su experimentación con el cubismo. En la actualidad, sólo se han identificado tres cubiertas realizadas por el artista para Pueyo²⁹¹ aunque sólo dos están firmadas como Juan Gris. Las cubiertas firmadas están destinadas para las obras de Manuel Machado *Alma. Museo. Los cantares* de 1907 y *Las canciones del camino* de Francisco Villaespesa de 1906. Con respecto a la obra de Felipe Sassone *Almas de Fuego*, se puede atribuir a Juan Gris debido a que el libro lleva un ex libris firmado del mismo artista²⁹². Estos dibujos de Juan Gris tienen todos ellos una clara influencia del Art Nouveau y en ellos quedan bien patentes muchos de los rasgos que caracterizan los dibujos de este artista.

La tipografía es igualmente de tendencia modernista debido al predominio de líneas curvas y a la ornamentación tipográfica si bien esta ornamentación no es tan profusa como en la tipografía modernista de otras editoriales como la de Montaner.

En la ilustración realizada en 1906 para *Canciones del camino*²⁹³ el artista opta por una composición sobria, en diagonal, muy característica de este artista. La obra es bicolor, en blanco y negro. Éste último es el que remarca el horizonte y encuadra la composición en la cubierta. El color blanco, proviene del propio color de la portada que penetra en la mancha negra a través de una forma sinuosa que forma el camino que se pierde en el horizonte. Esta fusión entre el dibujo y el fondo es un recurso utilizado por Gris en otras de sus ilustraciones realizadas para diversas revistas.



En esta composición también hay que destacar la tipografía, realizada seguramente por el artista y donde aparece la vocal *o* con un círculo en el centro, recurso ornamental que Gris utiliza frecuentemente en otras tipografías cuando la palabra finaliza en dicha vocal.



Frente a la sobriedad de esta cubierta, Gris en el nuevo trabajo para ilustrar la cubierta de la obra de Machado *Alma*²⁹⁴, si bien utiliza alguno de los recursos ya descritos como la composición en diagonal, el uso bicolor del blanco y el negro, sin embargo, introduce otros elementos que hacen de este trabajo se sitúe de nuevo en el línea del Jugendstil alemán lo que denota nuevamente la influencia del ya mencionado pintor alemán Willy Geiger cuya obra se podía conocer y contemplar a través de sus reproducciones en la revista *Jugend*.²⁹⁵

²⁹¹ Bachollet, Raymond. *Juan Gris dibujante de prensa*. Catálogo razonado 1910-1912. Madrid, el Viso, 2003, pp. 522-523.

²⁹² Ibid.

²⁹³ Villaespesa, Francisco. *Canciones del camino*. Madrid, Pueyo, 1906.

²⁹⁴ Machado, Manuel. *Alma. Museo. Los cantares*. Madrid, Pueyo, 1907.

²⁹⁵ Gaya Nuño, Juan Antonio. *Juan Gris*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1985, p. 9.

En esta composición, insertada igualmente en un cuadrado, aparece la figura de mujer en un primer plano. Está situada a la derecha y envuelta en un gran mantón negro, mancha que da una mayor fuerza a la figura. Todos sus rasgos están perfilados y el pelo también está indicado con otra gran mancha negra, recursos que abandonará en las litografías y retratos a lápiz en años posteriores en los que la cabellera sólo estará indicada por una línea, sin la densa mancha de color. Tras la figura femenina, se muestra un paisaje en el que predominan las líneas curvas, especialmente para indicar el cielo, líneas que se vuelven menos onduladas al dibujar los surcos de la tierra.

Un detalle que indica nuevamente que nuestro artista era permeable y conocía las diferentes tendencias del Modernismo lo encontramos en las flores que adornan la cabellera de la mujer. Son rosas simplificadas siguiendo los modelos de la Escuela de Glasgow específicamente de Mackintosh²⁹⁶.

De nuevo en esta cubierta llama la atención la tipografía dibujada, suponemos, por el artista. En ella se presentan tres modelos tipográficos y cada uno indica una información sobre la obra. Un modelo tipográfico identifica al autor y los otros dos a las obras incluidas en el libro. La tipografía utilizada para escribir el nombre del autor, Manuel Machado, es una tipografía de palo seco, más moderna que las tradicionales, si bien la proporción es alargada y el artista ha roto la homogeneidad de la misma al dibujar la vocal o del final del apellido. Esta *o* está dibujada, de forma similar a la mencionada al hablar de la cubierta anterior, por un pequeño círculo con un punto central, vocal que también aparece en uno de los títulos, en la palabra Museo. Para escribir los títulos *Museo* y *Cantares* el artista utiliza el recurso de entrelazar y unir las palabras.²⁹⁷

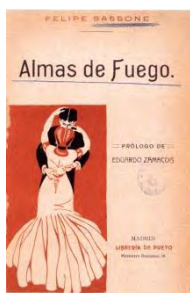
Por último, el tercer modelo de tipografía que presenta esta cubierta, es la utilizada para escribir la palabra *Alma* y de nuevo encontramos una tipografía, al igual que en la anterior, en la que las letras se entrelazan entre sí. En este caso el vínculo de unión es la consonante *L*, cuyo palo inferior sirve como base al resto de la palabra. Gris dibuja las vocales *A* que son comienzo y final de palabra con formas redondeadas en el lado derecho de la letra mientras que el izquierdo es completamente recto lo produce un efecto armonioso y equilibrado. Juan Gris con esta tipografía entrelazada pretende utilizarla como otro elemento decorativo y le atribuye la misma importancia que a cualquier otro componente dibujado dentro de su composición, postura avanzada dentro del mundo del dibujo en esos años.

En la cubierta de la obra *Almas de Fuego*²⁹⁸, atribuida igualmente a Gris a pesar de no estar firmada, la composición es similar a las anteriores, bicolor, pero en este caso el color negro ha sido sustituido por el rojo, color de pasión y fuego

²⁹⁶ Fontbona, Francesc. *El rigor novecentista* Summa Artis p. 512.

²⁹⁷ Gaya Nuño, Juan Antonio Op. cit. p. 9.

²⁹⁸ Sassone, Felipe. *Almas de fuego*. Madrid, Pueyo, 1908.



más acorde con el título junto al color blanco. Esta composición está inscrita en un marco de forma rectangular en el que aparecen dos figuras abrazadas, un hombre y una mujer. La mujer está de espaldas, dibujada con líneas de color rojo y el pelo indicado con una mancha del mismo color rojo. Del hombre, dibujado en negro, destaca la mancha de su pelo y de su traje ambos oscuros. En esta composición Gris se decanta nuevamente por una composición en diagonal debido a que sitúa la escena en la parte derecha de la cubierta, a pesar de que las figuras estén centradas en su marco. En este atribuido trabajo de Gris, la tipografía ya no es tan creativa como en las anteriores, es más sobria, si bien el artista, todavía se permite ciertas licencias ornamentales al dibujar las letras que forman el nombre del prologuista, Eduardo Zamacois, o el nombre de la librería Pueyo, dibujadas además en color rojo muy atractivas para la vista.

La colaboración de Juan Gris con la Librería Editorial Pueyo no se limita a los dibujos de las cubiertas descritas y conocidas hasta la fecha sino que también en las ediciones de Pueyo encontramos diferentes ex libris²⁹⁹, uno para la propia editorial³⁰⁰ y otros para diferentes autores editados igualmente por Pueyo, hecho que no era de extrañar pues es bien conocido el amor que el artista sentía por los libros.



Estos dibujos de ex libris realizados por el artista madrileño nos pueden reconfirmar lo ya apuntado por Gaya Nuño³⁰¹ relativo a los vínculos de amistad que existían entre Gris y los escritores madrileños del momento. En el arte del ex libris que tiene como característica la de contener una fuerte simbología, el dibujo debe representar y sintetizar los rasgos más destacados de la persona que lo encarga, es decir del propietario del libro. El dibujo debe, por consiguiente, hacer referencia bien a las preferencias estéticas de su poseedor o bien a su actividad o profesión. Generalmente los ex libris, como marca de identidad, quedan reducidos a unos grupos selectos de personas o instituciones.

En el ex libris realizado para la librería de Gregorio Pueyo, la figura central es la de un águila con las alas desplegadas que transporta en el pico un libro que ha cogido de una serie de ellos que están en la tierra. En el cielo aparecen algunas nubes, dibujadas según el gusto del Art Nouveau. El recurso de utilizar el águila, símbolo de fortaleza precisión y tesón, era utilizado con frecuencia en los anuncios

²⁹⁹ Nos detenemos en los ex libris de Juan Gris, debido a que constituyen un aspecto destacado de la obra del artista vinculada al mundo del libro y que tiene unas profundas raíces en el movimiento modernista que recupera y reinterpreta los ex libris como parte la contribución de este movimiento a un nuevo concepto del libro.

³⁰⁰ El ex libris de Juan Gris lo publicó por primera vez Gaya Nuño op. cit.

³⁰¹ Ibid. p. 14.

publicitarios en los que se pretende resaltar la fuerza, vigor y nobleza del ave y también la modernidad. Modernidad porque el hombre va a ver cumplido su viejo sueño de volar, y la aviación es uno de los más importantes avances del nuevo siglo³⁰², por tanto, nada mejor, que representar un águila que se mantiene en el aire gracias a su forma de volar planeando e impulsándose con sus potentes alas. Será el águila quien transporte de forma veloz los libros editados por este librero. En el ex libris, el nombre de Pueyo aparece con una tipografía de nuevo dibujada por Gris en la que, al igual que sucedía con sus dibujos para las cubiertas mencionadas, encontramos letras entrelazadas. La letra *E* sujeta a la *P* y la *O*. La tipografía presenta diferentes tamaños con los que el artista juega para hacerla más atractiva.

En este dibujo y, a diferencia de otros posteriores, el artista rellena todo el fondo y sólo quedan en blanco las nubes y algunos de los libros. Gaya Nuño en su obra sobre este artista considera que con este ex libris, el artista, abandona su nombre de nacimiento y firma por primera vez bajo el apellido Gris, firma que no abandonará nunca³⁰³. Este ex libris, será utilizado por la Casa Pueyo durante la primera década del siglo XX en muchas de sus ediciones, incluso cuando la obra tenga una cubierta dibujada por otros artistas. Se imprimirá a una única tinta, aunque el color de la misma pueda variar. De hecho, existe impreso este ex libris en tinta negra, azul y roja.

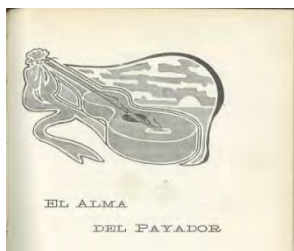
Este no es el único ex libris que Gregorio Pueyo publica de Juan Gris, sino que el artista continúa realizando este tipo de trabajos para sus diferentes amigos literatos y que se publican bien en la contracubierta o bien en las páginas interiores cuando se edita la obra del autor al que el artista destina el ex libris.

Un ejemplo es el creado para Manuel Machado que tiene rasgos similares a los ya anteriormente descritos. En él la firma tampoco aparece completa, sino que sólo figura el apellido Gris. La composición es de fuerte influencia modernista ya que aparece la figura triste de Pierrot, encima de una gran guitarra, objeto éste que casi se convertirá en un fetiche y aparecerá en repetidas ocasiones en sus posteriores obras cubistas. El tema de la guitarra en la obra de Juan Gris es, por tanto, un tema recurrente y familiar. Será representado en repetidas ocasiones incluso cuando el pintor haya abandonado España y establecida su residencia en París. Creemos, por tanto, que la guitarra es para Gris el símbolo de la poesía y del arte del alma española e iberoamericana a la que el artista estuvo desde sus comienzos vinculado y simboliza el nexo ideal que lo mantenía unido a su lejana patria.



³⁰² En 1903 los hermanos Wright realizaron el primer vuelo con motor de la historia en una playa de Carolina del Norte. Con posterioridad, se realizaron muchos festivales aéreos que fascinaban a los espectadores con las piruetas realizadas en el aire.

³⁰³ Gaya Nuño, Juan Antonio. Op. cit. p. 9.



En 1906 Gris ya había utilizado este instrumento para ilustrar uno de los poemas de la obra del poeta Santos Chocano *Alma América*. Es la guitarra la que ilustra el poema titulado *Alma del payador*³⁰⁴ donde la guitarra parece la tierra y al fondo se abre un mar infinito a modo de estuche de la misma. En el ex libris de Manuel Machado, más realista, la composición es, al igual que sucedía en las cubiertas, en diagonal y son las cuerdas de la guitarra las que, en esta ocasión, discurren de forma paralela a los surcos de la tierra. En este caso, la guitarra y su colocación en la composición es la que marca un rumbo hacia lo desconocido, mientras que en la ilustración del poema mencionado a pesar de estar también colocada en diagonal, la guitarra, conservada en su estuche, juega un papel de aproximación hacia el espectador a la par que infunde expresa como un abandono lleno de tristeza.

La tipografía es de corte más clásico y no ocupa un papel destacado dentro de la toda la obra. Nuevamente juega con el tamaño de las mismas y es muy similar a la empleada para la obra ya descrita de Felipe Sassone *Almas de fuego*. Hay que apuntar que el vínculo entre el apellido Machado y la guitarra española es frecuente en otras cubiertas que ilustran las obras de los escritores y poetas de esta familia por su vinculación a la tierra andaluza y a la defensa del folclore y de música de su tierra. Un bello ejemplo lo encontramos en la obra teatral *La Lola se va a los puertos* que se detallará posteriormente.



En un nuevo ex libris de Juan Gris realizado para Felipe Sassone, el dibujo ocupa la parte derecha y, nuevamente, encontramos una composición en diagonal en la que aparece un centauro que lleva en sus brazos el cuerpo de una mujer desfallecida. En el horizonte aparecen igualmente las nubes, muy características en los dibujos de este artista, realizadas por medio de líneas blancas que forman semicírculos en el negro cielo. La parte inferior y el lado derecho quedan libres para incluir el texto en el que aparece la palabra ex libris como el nombre del propietario. En este dibujo, de estilo modernista es posterior a los anteriormente descritos y aparece firmado con el nombre de Juan Gris. En esta obra también encontramos todo el fondo cubierto y en ella sólo quedan en blanco las dos figuras y las líneas que marcan las nubes en una atmósfera de misterio y pasión.

³⁰⁴ *El alma del payador*. En *Alma América*. Op.cit. p.237



Por último, encontramos otro ex libris el dedicado a Dorio de Gadex³⁰⁵, poeta y escritor del que Pueyo publicó dos obras de fuerte contenido erótico. En este nuevo ex libris hay bastantes puntos de concomitancia con el realizado para Sassone. En él también el espacio queda delimitado para incluir la palabra ex libris así como el nombre del propietario, si bien en este último y, a diferencia del anterior, el nombre está perfectamente definido en el lado derecho de la composición, mientras que la palabra ex libris queda encuadrada en un rectángulo. También se utiliza como fondo el cielo del resto de la composición pero que, a diferencia del ya descrito, las nubes están, en esta ocasión, dibujadas por unas líneas negras sobre fondo blanco. La composición, nuevamente en diagonal, tiene como eje principal la figura de un hombre arrodillado que levanta la cabeza y se desconcierta ante una figura femenina desnuda. Mientras que en la figura masculina hay un predominio de líneas curvas, la figura femenina es hierática, rígida, su presencia impone un sentimiento de sometimiento reflejado por la figura masculina de rodillas. La tipografía de este ex libris es bastante simple, el artista únicamente se permite jugar con el tamaño de las letras para conseguir una composición perfectamente equilibrada y simétrica en el que el peso del nombre y del apellido del escritor guarda simetría y ambos se unen por la partícula de que sirve de unión.

Mientras que la actividad de Juan Gris en el ámbito de las ilustraciones decrece para dedicarse plenamente a la pintura y, especialmente, a conocer y experimentar con el cubismo, el trabajo de Pueyo como editor y librero es cada vez mayor y adquiere un notable prestigio en Madrid. Éste, a diferencia de muchos otros editores del momento, apuesta con decisión por las cubiertas ilustradas y, durante los años de su existencia e incluso después de su muerte, con la actividad continuada por su viuda y por sus herederos, siempre encontramos en los libros editados por esta editorial cubiertas coloristas y atractivas. Este editor, de gran habilidad comercial, no databa las obras que él editaba, quizás a sabiendas que las ediciones no se iban a agotar debido al tipo de literatura que publicaba y éstas debían de perdurar en el tiempo, sin fecha de caducidad para que, poco a poco, se fueran adquiriendo lo que hace difícil establecer las fechas en las que muchas obras se publicaron.

Tras la muerte de su fundador no se aprecian cambios significativos en la línea editorial. Muchas de las cubiertas de este período subrayan la continuidad del modernismo decorativo que contaba con la aceptación del público aunque también se pueden encontrar otras tendencias si bien menos atrevidas como es la del el realismo del siglo XIX más propias de la literatura folletinesca. Es evidente que el libro y su presentación a través de la cubierta no se queda al margen de las modas

³⁰⁵ Debo el conocimiento de este nuevo ex libris a Miguel Pueyo que gentilmente me lo ha mostrado durante su investigación sobre el editor Gregorio Pueyo.

y de los avances técnicos que comienzan a aparecer como ocio cultural como es el cine mudo que, rápidamente, atrae al público a través de la expresividad gestual de los actores, su novedad y atrevimiento de puesta en escena. Esta exageración gestual también se muestra no sólo en los carteles cinematográficos que anuncian la película, sino también en algunas cubiertas de libros de los primeros años del siglo XX como podremos comprobar.

Otra cubierta que ilustra la obra poética *La cisterna*³⁰⁶ de Francisco Villaespesa es obra del artista Gregorio Vicente. En ella se ha colocado en la parte



central a un personaje masculino, de rodillas ataviado con una túnica a rayas. La figura ocupa la práctica totalidad de la cubierta a excepción de la parte inferior destinada para el nombre del autor, la firma del dibujante y el título de la obra. Toda la cubierta está rodeada de una orla en la que se representa el símbolo de un ave que se puede apreciar en muchos de las representaciones iconográficas egipcias de gusto decó. La tipografía, por el contrario, tiene ciertas

reminiscencias modernistas por lo que es una cubierta de transición tanto en lo relativo a la renovación de los lenguajes artísticos como a la propia concepción de la cubierta en lo relativo a la ilustración de las cubiertas en obras referentes a la poesía. Es por tanto una cubierta que todavía tiene raíces modernistas pero que a la vez es un anuncio del nuevo Art Decó debido a su inspiración en el arte egipcio tanto por el atuendo del personaje como por la orla formada el ave que también se puede encontrar en el arte del antiguo Egipto.

4.5. Gregorio Pueyo y sus sucesores. La pasión por la consolidación de las cubiertas ilustradas en las primeras décadas del siglo XX

De las diferentes cubiertas que ilustran los libros editados por Pueyo y sus sucesores, podemos constatar la gran variedad de títulos que va aparejada a un amplio abanico de autores cuyas obras presentan cubiertas con muy diversos motivos y ornamentaciones. No obstante, se puede inferir que existe un mayor predominio por la representación de la figura humana puesto que, generalmente, en las obras siempre hay un protagonista masculino o femenino por lo que el artista opta por ilustrar la cubierta con una imagen del protagonista si bien no excluye las representaciones de paisajes. Estos paisajes se escogen haciendo referencia al lugar donde transcurre la trama. Generalmente se representan paisajes exteriores y es raro encontrar en esta primera época ilustraciones de interiores.

Un hecho igualmente destacable de las cubiertas de esta editorial es que la mayoría de ellas están firmadas lo que las convierten en un rico elenco y un variado muestrario de los dibujantes de esos primeros años de los cuales, en

³⁰⁶ Villaespesa, Francisco. *La cisterna*. Madrid, Sucesores de Hernando, 192-

algunas ocasiones, sólo nos quedan sus cubiertas como testimonio de su actividad creadora.

Una de las cubiertas, si bien ya muy posterior a las obras de Juan Gris, pero de gran calidad y de fuerte contenido simbólico con una clara influencia modernista, independientemente de la fecha de su ejecución es la realizada para la obra de Eduardo de Ontañón (1904-1949) titulada *Breviario sentimental*³⁰⁷ editada en 1920.



La cubierta de esta obra está realizada por Jaime Prada³⁰⁸ y el tema principal de la composición es la representación de una figura femenina que muestra el dominio del artista de la técnica del dibujo pero que está alejada ya de todo tipo de simbología e ideal femenino modernista donde la mujer, representada por líneas curvas evoca una belleza casi sobrenatural.

Por el contrario, en el dibujo de Prada, las líneas curvas no sirven nada más que para remarcar aún más el volumen de su torso a través de su indumentaria adherida al cuerpo que se aleja bastante del ideal etéreo y se aproxima más al modelo erótico del momento. La figura, cuyos rasgos son indefinidos, está quizás inspirada en el modelo de alguna actriz del cine mudo, ya que a pesar de no ser un retrato fidedigno de ningún personaje, los ojos están muy remarcados para dar mayor expresividad al rostro, tal y como se maquillaba en las películas de cine mudo de esos años. La figura está de medio lado y tiene en la mano un libro y sobre sus hombros cae el pelo recogido en una coleta, lejos ya de las grandes melenas modernistas voluminosas y onduladas.

Su atuendo y tocado presenta cierta reminiscencia clásica, a modo de guiño de retorno al clasicismo que servía de inspiración a algunos artistas del momento. Al fondo, se abre una ventana desde la que se vislumbra un paisaje con un río sinuoso bordeado de cipreses. En el horizonte se observa una masa de nubes que hacen que el paisaje pierda la perspectiva de lejanía provocada por el río y esté más en consonancia con el modelo modernista de paisaje bordeado de cipreses con nubes onduladas que se ciernen sobre él. La tipografía, tanto del nombre como del título es igualmente creación del artista aunque estos tipos son rígidos. Utiliza la letra romana, más clásica, que representa un cambio estético al eliminar los rasgos decorativos de otras tipografías que, con anterioridad, se habían empleado en anuncios, revistas y libros en la época de esplendor del Modernismo. Solamente se permite una licencia ornamental al dibujar la consonante S de la segunda palabra del título. Otro rasgo de supervivencia de la influencia modernista en una época ya de plena transición artística, radica en el predominio del color azul de la

³⁰⁷ Ontañón, Eduardo. *Breviario sentimental*. Madrid, Pueyo, 1920.

³⁰⁸ Jaime Prada (1891-1966) Artista gallego que tuvo como ejemplo a seguir la obra del también gallego Castelao. Sus orígenes como ilustrador se remontan a sus colaboraciones como caricaturista en muchas de las publicaciones del momento.

cubierta junto al naranja, blanco y negro consiguiendo con esta mezcla atraer la atención por el fuerte contraste cromático.

Esta cubierta es uno de los trabajos tempranos del artista por lo que todavía se aprecia cierta indecisión a la hora de decantarse hacia otros lenguajes artísticos. Es igualmente evidente que todavía no ha llegado a asimilar la influencia de Castelao del que fue discípulo. Esta influencia vanguardista quedará bien patente, transcurridos cuatro años, en su posterior cubierta si para la obra *Llar* del mismo autor: Eduardo de Ontañón. En ella Prada reflejará una mayor soltura, dinamismo y sincretismo como posteriormente comprobaremos al describirla.

Prada firmaba de diferentes formas y su autoría puede quedar reseñada simplemente por el nombre Jaime o por las siglas X.P. En un principio su formación académica distaba mucho de la artística ya que comenzó en Santiago de Compostela los estudios de medicina y derecho por lo que no es de extrañar que en sus comienzos se manifieste su torpeza e indecisión inicial en el campo de la ilustración. Como muchos otros dibujantes también hizo ilustraciones para diversas publicaciones periódicas como *Parábola* de Burgos, donde el artista residió durante unos años y también en las revistas madrileñas como *La Esfera*, *Buen Humor*, *Gaceta de Bellas Artes* y *Nos*.



Otra cubierta de la editorial Pueyo que conserva todavía rasgos de influencia modernista, a pesar de lo tardío de su publicación, se publica en 1921, es la realizada por el artista Manuel Tormo³⁰⁹ para la obra temprana de César González Ruano *De la locura, del pecado y de la muerte*³¹⁰. En esta cubierta el artista juega con la idea, ya expresada en el título, de que el placer carnal puede llevar a la perdición e incluso a la muerte. De hecho, toda la composición está ubicada en el centro de la cubierta donde el nexo de unión entre los elementos que la componen es la gran capa gris sostenida por el esqueleto que envuelve a la mujer.

En esta figura femenina el artista no pretende idealizar lo femenino, sino que representa el pecado, la lujuria. Es una mujer de burdel, como las que fueron tantas veces dibujadas por el gran artista del cartel Toulouse Lautrec pero, a diferencia del artista francés que dignifica su imagen, en este caso su representación dista mucho de las de Lautrec. Esta mujer muestra sus encantos y además está dibujada en una actitud provocadora, que invita al placer. Como fondo tiene la mencionada capa sujeta por un esqueleto del que se ve la cabeza y el comienzo de cuerpo. En el lado derecho de la figura aparece un ave carroñera en

³⁰⁹ Manuel Tormo Domínguez. (Valencia 1874-La Coruña 1958). Artista que desarrolló toda su vida en Galicia donde fue catedrático de Enseñanza Media de Dibujo. En 1920 ingresa en la Academia de Ntra. Sra. del Rosario de La Coruña.

³¹⁰ González Ruano, César. *De la locura, del pecado y la muerte*. Madrid, Pueyo, 1921.

vuelo, nuevo símbolo del peligro que conlleva acercarse a la mujer pues son estas aves las que intuyen la presencia de un cadáver.

Toda la composición es a una tinta de color tierra que sirve para encuadrar la cubierta en la que se incluye la ilustración insertada en un gran rectángulo con el nombre del autor y el título de la obra que, igualmente, están enmarcados en un nuevo rectángulo colocado en la parte superior de la composición. La tipografía también es, probablemente, obra del artista realizada a mano alzada. Algunas de sus letras evocan la tipografía medieval. El dibujo es simple, más propio de revista erótica de principios de siglo que de cubierta de los años veinte. Es una de las pocas realizaciones que hemos encontrado de este artista que se distinguió a lo largo de su vida profesional como retratista con obras que destacaban por la gran armonía de su paleta de colores actividad que compaginaba con la docencia de las bellas artes en Galicia y que se distancia mucho de su actividad como renombrado el retratista de una sociedad burguesa.



Otra obra de César González Ruano titulada *El que pasó sin mirar*³¹¹ está ilustrada por Presno y ha representado el rostro de una mujer, rostro que ocupa la práctica totalidad de la cubierta. Es un rostro que nos transmite inquietud, de mirada triste. Esta mujer presenta un cuello excesivamente largo y todos sus rasgos están exagerados para lograr emocionarnos. El dibujo hace ciertos guiños al expresionismo alemán. Como fondo se presenta un jardín de altos cipreses con cierta reminiscencia de los paisajes de Santiago Rusiñol.

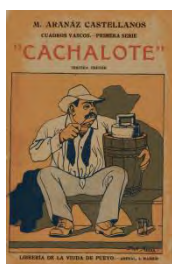
La cubierta se completa con una tipografía de inspiración clásica en tinta roja que destaca sobre el blanco y negro del dibujo.

Otra cubierta destacable de esta editorial y que apuesta nuevamente por la renovación artística es la realizada para la tercera edición de la obra *Cachalote* de M. Aranaz Castellanos de la colección Cuadros Vascos, primera serie obra del artista vasco José Arrue³¹², miembro de una familia de artistas vascos entre los que destacan sus hermanos el grabador Ramiro Arrúe (1892-1971) y Alberto (1878-

³¹¹ González Ruano, César. *El que pasó sin mirar*. Madrid, Caro Raggio, 1922.

³¹² Arrue, José (1896-1977). Comienza su formación artística en el estudio de Antonio Lecuona y también en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao. Posteriormente se traslada a Barcelona donde completa sus estudios en el Círculo Artístico de esa ciudad. Entabla en la ciudad condal amistad con los artistas más activos del momento como Ramón Casas, Rusiñol y Utrillo que le motivan a viajar a Francia donde frecuenta la escuela "La Grande Chaumière". En 1908, de regreso a su ciudad natal comienza a dar clases en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao y funda la revista el *Coitao*, junto a Maeztu y Meabe. Igualmente fue fundador de la Asociación de Artistas Vascos. Fue Premio en el III Salón de los Humoristas de Barcelona junto a Bagaría y Opisso en 1924 y en 1925 obtuvo el segundo premio con diploma en la Exposición Internacional de París de Artes Decorativas. Participó en la Exposición Española en París en el año 1919 donde entre una amalgama de pintores, figuraban también algunos de los nuevos artistas emergentes. Este artista, Es, pudiéramos decir el gran cronista gráfico del momento o como lo denomina José Francés el anotador de escenas.

1944), que fue presidente de la Asociación de Artistas Vascos y Ricardo (1890-1978).



El dibujo de la cubierta de José Arrúe, representa una figura masculina que permite encontrar rasgos de la nueva forma de concebir el arte en el país vasco que otros paisanos contemporáneos de Arrúe ya practicaban. La técnica elegida es el empleo de tintas planas. Los contornos que delimitan la figura y la cuba a la que el hombre está abrazado están fuertemente remarcados con una línea negra que dan mayor contundencia y rotundidad a la imagen. José, cuyo arte se caracteriza por reflejar en sus obras los paisajes y los tipos vascos vigorosos, símbolos de una raza fuerte y trabajadora, en esta cubierta, representa a un personaje que muestra ciertos signos de derrota o cansancio al llevar deshecha en el cuello la corbata y tener un vaso vacío en el suelo, símbolo de su afición al alcohol para quizá vencer sus penas pero alejándose del ideal sereno de trabajadores y pescadores profusamente representados en muchas otras obras. De esta cubierta hay que destacar que está editada en 1918 pero en su contracubierta aparece todavía el ex libris de Juan Gris para el editor Pueyo.



Nuevamente del año 1920 encontramos una cubierta para una obra del prolífico autor cómico Wenceslao Fernández Flórez titulada *Ha entrado un ladrón*³¹³. Con firma de "Julia" en MCMXX. Pensamos que se trata de una obra del artista catalán Francisco Julia Ventura.³¹⁴ En la cubierta predomina el blanco, matizado con verde y negro. En ella se representa el rostro asustado y pálido de una mujer que destaca de entre una gran mancha negra. Este rostro es tremendamente expresivo debido a la mirada de unos ojos grandes en los que se ha dibujado un semicírculo con las pupilas negras en el centro. Éstos están perfilados con sombra negra para dar mayor realce a la mirada, incluso el ojo izquierdo tiene remarcada la ceja con una gruesa línea negra mientras que la del ojo derecho permanece oculta por la cabellera. La boca está entreabierta y es igualmente expresiva debido a que está perfilada sobre el rostro. Sus labios están remarcados por líneas rojas oscuras entre las que se pueden atisbar los pequeños dientes blancos. Delante hay una mancha que puede parecer una mano.

Toda la cubierta evoca la imagen de un cartel cinematográfico del cine mudo en el que la expresión y la comunicación con el espectador se realizaban a través de los gestos y expresiones de los artistas. Esta cubierta, creada por un

³¹³ Fernández Flórez, Wenceslao. *Ha entrado un ladrón*. Madrid, Viuda de Pueyo, 1920.

³¹⁴ Julia Ventura, Francisco (Sabadell, Barcelona 1900- ?). Pocos datos conocemos de este artista. Sólo que cursa estudios artísticos en la Academia de Artes y Oficios de Sabadell con el profesor Vila Cinca. Después de traslada a Barcelona. Igualmente desconocemos cómo entabló relación con el editor madrileño.

artista del que apenas conocemos su biografía, es una apuesta nueva y atrevida, máxime si vemos que además es contemporánea a otras realizaciones más apegadas a los estereotipos modernistas. Es curioso el hecho de que el artista sea catalán lo que puede explicar el hecho de que se abandonen los principios modernistas, arraigados en Cataluña, puesto que al ser una tendencia artística muy extendida también sufrió un mayor desgaste y fue sustituida con mayor rapidez por otras formas de expresión.

A través de esta cubierta el artista consigue varios objetivos: que la cubierta sea un auténtico cartel publicitario, que logre atraer la atención y que, finalmente incite a la lectura a aquellos aficionados al suspense. La tipografía en este caso, también ha abandonado los clichés modernistas. Resalta el título en tinta roja con una tipografía de palo seco inspirada en los modelos alemanes de la Bauhaus. El nombre del escritor está colocado en la parte superior y sólo en la letra c del nombre podemos encontrar una cierta reminiscencia modernista.

Si hasta ahora hemos visto una serie de cubiertas de esta casa editorial en la que la representación humana es el eje principal de la composición, a continuación vamos a mostrar una serie de ejemplos en los que la figura humana queda relegada o incluso eliminada y el protagonista principal de la ilustración de la cubierta es el paisaje.



Una primera muestra la encontramos de nuevo en la cubierta de otra obra del poeta Francisco Villaespesa, esta vez en la titulada *Ajimeces de ensueño*³¹⁵ e impresa por la viuda de Pueyo en 1914. La cubierta es obra de Gregorio Vicente. En esta cubierta se representa la imagen de un jardín que evoca los jardines de la Alhambra en una clara revalorización de los monumentos de nuestro país. Este jardín se vislumbra a través de unos arcos festoneados de inspiración árabe. La parte central del jardín está ocupada por una fuente circular de la que emana un surtidor de agua, elemento ornamental de clara inspiración modernista que siempre evoca un ambiente misterioso, lejano, a la par que tranquilizador. A su alrededor crecen los cipreses y, en primer plano, también como vegetación, aparecen unos macizos de flores cuyo tratamiento es modernista, ya que esta factura es similar a la de Juan Gris y a la de otros artistas encuadrados en este lenguaje artístico. En el cielo hay una luna llena pero que está semioculta por nubes, nubes que no son más que fragmentos de cielo que entrecortan la blanca esfera lunar.

Esta ilustración se encuadra en la moda e interés de comienzos de siglo por los jardines que fueron tema preferido de muchos artistas entre los que hay que

³¹⁵ Villaespesa, Francisco. *Ajimeces de ensueño*. Madrid, Viuda de Pueyo,

destacar a Santiago Rusiñol³¹⁶ que convertirá la pintura de jardines en eje fundamental de inspiración preferida a raíz de su viaje a la ciudad de Granada en los últimos años del siglo XIX.

En la cubierta de Gregorio Vicente para la obra de Villaespesa, podemos encontrar, por tanto, una fuerte influencia de Rusiñol preocupado por el aspecto compositivo y de equilibrio de la misma naturaleza, ya que en esta cubierta vemos como el artista busca una simetría de la composición a la par que un equilibrio del paisaje que ha representado, pues las forma del largo ciprés del primer plano está compensado con la masa vegetal del fondo.

Igualmente hay equilibrio y simetría con los dos macizos de flores que se encuentran en primer plano a los pies de los arcos. El dibujo está realizado en tricromía de azul, negro y sepia. Hay que destacar también en esta cubierta la tipografía empleada. Realizada probablemente por el creador de la ilustración muestra un marcado gusto modernista, en la que de nuevo, al igual que sucedía en Gris, la *o* final tiene un círculo concéntrico en el interior. Las letras están envueltas a veces por otras de las consonantes que conforman la palabra. Hay que destacar la firma del artista de la cubierta que aparece claramente impresa en el ángulo inferior derecho, incluso casi remarcada. La influencia y el recuerdo del artista español, Juan Gris, asentado en París no se limita a la influencia que ejerce sobre la obra de Gregorio Vicente, sino que de nuevo, al igual que sucedía con la obra anteriormente descrita, en la contracubierta de ésta aparece de nuevo el ex libris de Juan Gris, cuya presencia y trabajo están ligados a esta casa editorial.

Si hemos visto cómo la cubierta de la obra de Villaespesa, tenía una marcada tendencia modernista, en la cubierta para *Mirlitón*³¹⁷ obra de la escritora María Enriqueta, esposa del historiador mexicano Carlos Pereyra esta tendencia se mantiene si bien existen ya otros signos claros de evolución.



La cubierta está realizada por el dibujante Augusto,³¹⁸ quizás uno de los artistas más dinámicos e inquietos ya que, como veremos, todos sus trabajos se distinguen por un esfuerzo continuado por renovar su lenguaje artístico. En esta cubierta, el paisaje que se presenta es sobrio, simple y equilibrado. En él el peso de la parte izquierda de la composición en la que aparece un naranjo con frutos está perfectamente contrarrestado en el gran vacío del cielo de color azul y con el ave blanca en pleno vuelo. A pesar de la existencia todavía de algunos rasgos

³¹⁶ El interés de Santiago Rusiñol por los jardines pertenece a la última etapa de su carrera artística según expresa Isabel Coll y recogido por Bozal, Valeriano en: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1936*, p. 39.

³¹⁷ María Enriqueta. *Mirlitón*. Madrid, Viuda de Pueyo, 1918.

³¹⁸ De este artista, a pesar de la abundante obra que realizó como dibujante y el reconocimiento que sus obras tenían por parte de la crítica conocemos muy pocos datos de su vida. Durante la Guerra Civil, le encontramos que continúa su actividad de dibujante como dibujante para la UGT.

modernistas, esta composición, es una ventana abierta hacia las nuevas tendencias³¹⁹ que iban penetrando por muy diversas vías. De hecho, hay un mayor predominio de la línea recta frente a la curva, colores muchos más vivos y llamativos, como las naranjas, estereotipo que se repetirá en muchos dibujos tanto en carteles como en cubiertas de libros y en otros dibujos.

En el aspecto tipográfico, si bien las letras de color blanco realizadas a mano por Augusto, siguen conteniendo rasgos modernistas, especialmente las del título, las letras que indican el nombre de la autora son mucho más sobrias y rectilíneas. En esta cubierta, también podemos apreciar nuevamente una cierta influencia de Juan Gris en el aprovechamiento del recurso de utilizar el fondo y hacerlo partícipe del dibujo de la composición. En este caso, el fondo es verde, la escena, está recuadrada por una fina línea blanca pero, sin embargo, el follaje del árbol colocado en el lado izquierdo se expande hacia arriba, sale del marco que contiene la composición y forma un todo con el fondo donde además se inscribe en blanco el nombre de la escritora. Esta cubierta presenta un fuerte carácter cartelístico y similares composiciones las podemos encontrar en muchos de los carteles turísticos que se editan durante esos años o bien en anuncios de naranjas en la zona de Valencia.

Una cubierta que es notoria a pesar de la simplicidad de la misma, es la de utilizada para la obra de Gregorio Martínez Sierra *La casa de la primavera*³²⁰



publicada tempranamente en 1907. En esta cubierta, de gran sobriedad, sólo aparece en el centro la imagen, en color rojo, de un pavo real. El motivo, de indiscutible influencia modernista, es además una reproducción fidedigna de una de los dibujos de pavo real hecha por el artista inglés Aubrey Beardsley en la obra *La muerte del Rey*

Arturo³²¹!

Pensamos que la elección del motivo de la cubierta fue una decisión personal del autor de la obra, ya que, como veremos posteriormente, esta viñeta también será signo de identificación de las obras de Gregorio Martínez Sierra publicadas por la editorial *Biblioteca Renacimiento* de la que el autor fue director literario y en donde también tendrá un papel determinante todo lo referente al diseño artístico de la editorial

³¹⁹ La obra publicada en 1918 es posterior a la presencia de los ballets rusos en España y de otros artistas que se establecieron y que supusieron una nueva entrada de aire fresco y renovador para el mundo del arte, lo que permite a muchos artistas renovar los ya ultra manidos esquemas modernistas.

³²⁰ Martínez Sierra, Gregorio. *La casa de la primavera*. Madrid, Librería Pueyo, s.a.

³²¹ Maloryk, Thomas. *Le Morte D'Arthur*. S. I. J.M. Dent & Co. 1894. La obra se publicó en 12 entregas entre junio de 1893 y noviembre de 1894. La encuadernación de la obra, también es creación de Beardsley y está considerada uno de los más bellos trabajos del arte de la encuadernación.

Estos destacables ejemplos de algunas de las cubiertas del editor Gregorio Pueyo y sus sucesores nos muestran cómo el camino hacia una renovación artística fue una continua evolución de las formas y fruto del conjunto de muchos esfuerzos y de arriesgadas apuestas que habían que introducir nuevas visiones frente a un gusto fuertemente consolidado donde el realismo primaba y era el ejemplo más comprendido y aceptado por el público cuya influencia perdurará durante varias décadas.

Este realismo fue propiciado por el uso masivo de la cromolitografía para ilustrar muchas de las obras por entregas también lo encontramos en algunas de las cubiertas de las obras puestas a la venta por Gregorio Pueyo como es por ejemplo la realizada para la obra de Germán Gómez de la Mata *Orquídea*³²² firmada con el anagrama Z, o la realizada en el mismo año de 1910 para la obra de Enrique Calonge *Pepe Luis*³²³ firmada por Francisco Caranzón así como la cubierta de Fernando Roldán para la obra, imaginamos que de su hermano Francisco Roldán de título *Sobre el cieno*³²⁴.



Todas ellas tienen en común una cierta rigidez en el trazado de las figuras así como la aceptación de una serie de estereotipos frente a la mayor frescura creativa que hemos visto en anteriores composiciones, especialmente en las realizadas por Juan

Gris. Este hecho nos indica cómo el peso de la tradición o quizás, el desconocimiento de las nuevas formas de expresión junto al miedo de no ser del agrado del público, hacía que muchos de nuestros artistas se amoldaran a los viejos esquemas y fueran insensibles a las nuevas corrientes que trataban de emerger y de renovar el panorama del dibujo español. Se apostaba de forma continuada por dibujos que se podían apreciar en un variado muestrario de impresos de esos años como tarjetas postales, calendarios, felicitaciones publicitarias y en algunos anuncios de rasgo netamente clásico si bien, la publicidad, tendía a apostar por modelos más vanguardistas.

Dentro de los primeros años de la lucha por la renovación artística encontramos la firma de Robledano³²⁵. De este artista podemos apreciar un ejemplo de su arte en algunas cubiertas editadas por la editorial Pueyo como es la ilustración realizada para la cubierta de la obra de Ángel



³²² Gómez de la Mata, Germán. *Orquídea*. Madrid, Pueyo, 1910

³²³ Calonge, Enrique. *Pepe Luis. Ni amor ni gloria*. Madrid, Pueyo, 1910.

³²⁴ Roldán, Antonio. *Sobre el cieno*. Madrid, Pueyo, s.a.

³²⁵ Robledano. (José Robledano Torres) 1884-1974. Considerado uno de los pioneros de dibujos de historietas en España y una de sus grandes aportaciones es arropar el texto en el dibujo, precursor de los actuales bocadillos. Su vida y su arte están llenos de luces y sombras por lo que muchas veces la crítica con él era magnánima o bien extremadamente dura.

Ramírez *La vida de siempre*.³²⁶ En esta cubierta, el artista que en años posteriores jugará un papel esencial a la hora de renovar los viejos esquemas, opta por enmarcar la ilustración en un rectángulo colocado en la parte superior de la cubierta, a modo de ilustración de revista. En ella el artista presenta cuatro mujeres, dos representan la juventud ataviadas según la condición social de las mismas, una con el tradicional mantón de las clases más populares y la otra según la moda del momento. Las otras dos restantes representan la madurez y están ambas ataviadas de negro y parecen que son las que vigilan y censuran la conducta de las otras dos jóvenes.

Toda la composición refleja un dinamismo debido a la inclinación del torso de las mujeres que refuerza la sensación de marcha del grupo. Al fondo aparece, apenas esbozado, un paisaje con algunos árboles y casas bajas, si bien al fondo se puede vislumbrar las líneas que dibujan la silueta de una posible catedral u otro destacado monumento religioso.

En esta composición, con muy pocos trazos, Robledano expresa, en consonancia con el título, la vida de las ciudades, con la emigración y las diferentes clases sociales, así como también el peso de la tradición. En este dibujo se puede apreciar igualmente la faceta de Robledano como pintor y dibujante de las clases humildes a las que dignifica en sus labores, incluso en las más duras y prosaicas.

En esta ilustración la joven vestida de forma más humilde, se presenta con una gran sonrisa signo de alegría y felicidad en una clara muestra de la simpatía y complicidad del artista hacia dichas clases populares.

4.6. La continuidad del apellido Pueyo junto a otras empresas editoriales

Si Gregorio Pueyo fue un editor de los más destacados del Madrid que intenta modernizar sus impresos, otros familiares con el mismo apellido e igualmente implicados en los trabajos editoriales continuaron y reafirmaron la línea emprendida por el reconocido editor. Entre éstos encontramos los nombres de Alejandro Pueyo³²⁷ editor y también el de Juan Pueyo, distinguido impresor cuya fama, comprensión y conocimiento de las dificultades del mundo de la impresión favoreció la creación y desarrollo de muchas otras editoriales a partir de los años 10 del siglo XX al que confiaron los trabajos de impresión de sus primeras obras en los inicios de su andadura comercial.

El nombre de Alejandro Pueyo aparece también ligado a notables trabajos de ilustración de cubiertas realizados por importantes dibujantes del momento. Sin embargo, su apuesta es más conservadora que la de Gregorio Pueyo. Una de las cubiertas más destacables de la editorial de este editor la encontramos en

³²⁶ Ramírez, Ángel. *La vida de siempre*. Madrid, Pueyo, 1909.

³²⁷ Hijo de Gregorio Pueyo del que ya hemos visto su labor como librero y editor de libros a partir de 1880, año de la fundación de la librería.

realizada por el pintor Marceliano Santamaría³²⁸ del que ya hicimos mención de su trabajo como ilustrador de cubiertas al ser su obra ensalzada por R. Córdoba³²⁹ desde las páginas de revistas especializadas en las artes del libro. En esta ocasión



la cubierta es la de la obra de Eduardo de Ontañón titulada *Sinfonía en azul*³³⁰ y publicada en 1921. En este trabajo el artista muestra su claro dominio del dibujo, de la composición y del lenguaje plástico. La composición, con clara influencia modernista con predominio del carácter simbólico a pesar de contener rasgos clásicos en lo referente a sus atuendos y actitudes, se coloca el centro de la cubierta y está ocupada por dos figuras, un hombre y una mujer cuyos cuerpos están dibujados con fuertes líneas rojas. La mujer tiene un tamaño mayor que el hombre y busca el abrazo de éste.

Al fondo, sobre un fondo azul, el propio título de la obra hace referencia al color azul que es el color por excelencia del modernismo,³³¹ se elevan unos cipreses estilizados. En la parte derecha hay una media luna, otro elemento propio de la iconografía modernista y, en la parte inferior central, hay un círculo donde aparece una calavera, colocada de frente y coronada por una corona de laurel sobre un paño que cubre la parte superior de la misma.

Esta cubierta de Santamaría como podemos constatar y, a pesar de que la obra está datada en 1921, todavía está impregnada de una serie de símbolos característicos del modernismo quizás buscando la máxima adecuación del lenguaje gráfico al lenguaje literario de la obra en un armonioso ensamblaje.

En otros trabajos posteriores del artista, éste abandonará finalmente esta influencia modernista y apostará por una contundencia y rotundidad de las formas, más acorde con los gustos imperantes aunque sin grandes apuestas renovadoras y siempre en una línea fiel a la tradición clásica. En este trabajo también Santamaría demuestra su sólida formación académica en el campo artístico ya que completó su formación en la Escuela de San Fernando. Esta formación y dominio de las diferentes técnicas artísticas hizo que obtuviera diversos premios en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y también en Exposiciones Internacionales como una segunda medalla obtenida en la Exposición Internacional de París de 1900. En su trayectoria artística es digna de destacar la importancia que otorga a los trabajos destinados a la ilustración de cubiertas de libros y de revistas ya que su firma aparece en diversas publicaciones periódicas como *La Revista Moderna*, *Blanco y Negro*, *La Ilustración Española y Americana* en aras a dignificar el trabajo

³²⁸ Marceliano Santamaría 1866-1952 Un artista de una sólida formación académica que obtuvo diversas menciones en las diferentes Exposiciones Nacionales a las que se presentó. Su obra como dibujante e ilustrador de cubiertas fue muy alabada por los críticos del momento.

³²⁹ Córdoba, R. 1929 Op. cit.

³³⁰ Ontañón, Eduardo. *Sinfonía en azul*. Madrid, Alejandro Pueyo, 1921.

³³¹ *Azul* fue el título del primer libro publicado por Rubén Darío en 1888 donde incluye una serie de cuentos entre los que se encuentra *El pájaro azul* publicado en 1887.

de dibujantes e ilustradores. Es importante reseñar también su actividad docente en esta disciplina puesto que en el año de 1900 es nombrado profesor ayudante de Dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de la que en 1934 llegará a ser su director.



Para ilustrar la segunda edición de la obra de Francisco Pérez Lugín titulada *La corredoira y la rúa*³³² en la que no aparece el año de edición, se recurre a una ilustración de un artista gallego Máximo Ramos³³³ que es un destacado representante del arte regionalista que se hace en Galicia en las primeras décadas del siglo pasado. La cubierta es un claro ejemplo de este arte realista, con fuertes raíces localistas y anclado en la tradición, pues esta cubierta recuerda aquellas cubiertas cromolitográficas del siglo XIX cuando esta técnica comenzaba utilizarse en el mundo editorial.

La escena está compuesta por dos figuras: la de un hombre adulto y una joven. Detrás de ellos aparece un asno que lleva la carga. La composición es correcta, destaca el blanco de la camisa de la muchacha para atraer la mirada hacia su figura, máxime teniendo en cuenta que es una mujer la protagonista de la novela. Máximo Ramos hizo otras muchas ilustraciones para publicaciones periódicas especialmente para la colección *La novela de hoy* y para diversas publicaciones satíricas. El realismo de su obra y el conservadurismo ideológico marcaron todas sus creaciones, de hecho, en sus caricaturas fustiga y critica duramente a la ideología de izquierdas y colabora durante la Guerra Civil en el bando nacional realizando diversas historietas ³³⁴ a favor de la rebelión militar.

Por último dentro de estas dos primeras décadas del siglo XX del devenir de la familia Pueyo en el mundo editorial encontramos una edición realizada por el impresor Juan Pueyo del año 1921. La portada de la ilustración nos proporciona una serie de datos que nos permite ubicar la calle en la que se ubicaba la imprenta. Era la céntrica calle de Madrid, 29.



La obra se titula *Girones*³³⁵ y es del escritor Fernando Gil Mariscal y en la contracubierta de la misma aparecen otras tres obras del mismo autor *Los Jesuitas*, *En Villabravía (novela española)* *Ríe (cuentos fantásticos)*.

³³² Pérez Lugín, Alejandro. *Corredoira y la rúa*. Madrid, Librería de Alejandro Pueyo, s.a.

³³³ Ramos, Máximo 1880-1944. Artista gallego que también firma como Max. Apegado a la tradición tuvo un fuerte reconocimiento en diversos países de América que fueron visitados por el artista como Cuba, Estados Unidos. A pesar de ser una persona de ideología conservadora criticó a algunos de sus compañeros de profesión durante la Gran Guerra por ser simpatizantes de las ideas germanófilas.

³³⁴ Martín, Antonio. *Historia del comic español: 1875-1939*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978 p.182.

³³⁵ Gil Mariscal, Fernando. *Girones*. Madrid, Juan Pueyo, 1921.

La cubierta para *Girones* es de gran modernidad y es muy lamentable que sea anónima. En ella se ha hecho abstracción de la bandera española que el artista utiliza como símbolo para indicarnos la temática del libro que versa sobre los diversos males, en clave de humor a través de pequeños episodios puntuales, de España en esos años.

Sobre un fondo rojo se han dibujado en color amarillo tres triángulos que asemejan una especie de picos u obstáculos que hay que vencer en la vida. En el prólogo encontramos algunas pistas que explican el sincretismo de la cubierta cuando se dice que esta vez en el libro se habla de “girones” con g y no con j. « ¡Ojo! girones con ge, girones heráldicos, girones estilizados. ¿Jirones? ¡Uff! aunque lo sean, han de ser girones, girones, girones. La vista también tiene sus derechos (la solitaria en el escaparate es bella). Estilización, estilización, estilización. ¡Ojo! Gualdos sobre rojo y no rojo sobre gualdo. Sangre, fuego, energía, vida, fue ayer, quizás mañana, hoy no. Hoy Gualdos, gualdos, gualdos. Lo rojo al campo al horizonte»³³⁶.

Posteriormente, la librería editorial Pueyo y sus diferentes ramificaciones a través de familiares y descendientes continuará, hasta bien entrada la segunda mitad del pasado siglo XX, con su negocio de librería y editorial, si bien su importancia dentro del panorama editorial nacional irá perdiendo fuerza hasta llegar a su desaparición.

4.7. Gregorio Martínez Sierra. Una ventana abierta al arte internacional

Gregorio Martínez Sierra, literato y editor, es una de las figuras que contribuyen con su trabajo a renovar el panorama editorial en España. Si su fama como escritor y dramaturgo es debida en parte al trabajo de su mujer María de la O Lejárraga, autora de la mayoría de las obras que aparecen bajo la firma Martínez Sierra, su trabajo en el campo editorial merece un gran reconocimiento pues fue el primero que trató no sólo de dignificar el trabajo de los escritores del momento, a los que les asignó unos anticipos para que pudieran escribir sin estrecheces económicas³³⁷, sino también porque entre sus objetivos estaba el de revalorizar la edición del libro, es decir: mejorar la composición del mismo, la ilustración, lo que no llevaba implícito el encarecimiento de la edición sino que, muy al contrario, sus ediciones eran relativamente asequibles para la mayoría de los lectores.

Los inicios de Martínez Sierra en el mundo del libro se remontan al comienzo del siglo. En el año 1900 ya era el responsable de la Biblioteca Nacional y Extranjera fundada por el literato inglés Leonard Williams.³³⁸ Posteriormente le vemos como editor de prensa periódica con la revista *Vida moderna* (1901) que no tiene mucho éxito debido a que los planteamientos más modernos que se

³³⁶ Gil Mariscal F. *Girones*. Introducción, p. 13.

³³⁷ Insúa, Alberto. *Memorias* Madrid, Tesoro, 1952, p. 512.

³³⁸ Sánchez Vigil, Juan Miguel. *Calpe, paradigma editorial* Madrid, Trea, 2005 p. 26.

presentaban en la publicación, tal y como indica el propio título de la misma, no terminan de ser aceptados por el público lo que puede explicar su corta vida³³⁹. Otra revista impulsada por Martínez Sierra es la titulada *Helios* (1903-1904)³⁴⁰ que tiene mayor acogida y, finalmente, obtiene mayor prestigio por la publicación de la revista *Renacimiento* (1907)³⁴¹ en la que publican los escritores e intelectuales españoles más destacados del momento. Esta publicación será el germen de la posterior editorial de libros del mismo nombre. Esta revista tendrá una gran acogida y, a pesar de su corta vida, recibirá una serie de críticas favorables entre la que mencionamos la publicada por *Blanco y negro*³⁴² donde se dice que en la revista «se rinde culto al Arte por el Arte».

Gregorio Martínez Sierra se convierte, algunos años más tarde, en el director literario de la editorial *Biblioteca Renacimiento* fundada en 1910 y que toma, como ya dijimos, el mismo nombre que la revista. El socio capitalista de esta editorial fue Victoriano Prieto que aportó el capital para la empresa y en ella participaron Ruiz Castillo, posteriormente fundador de otra importante editorial de nombre *Biblioteca Nueva*, como responsable comercial, y el propio Martínez Sierra, compañero del anterior. Ambos mantenían estrechos vínculos de amistad con los escritores y poetas de la llamada Generación del 98 fruto de sus anteriores experiencias en el mundo de las publicaciones periódicas lo que facilitó la incorporación de éstos como autores de la nueva editorial.

Como su nombre indica la Biblioteca Renacimiento pretendía un nuevo resurgir del libro al que incorporaría, como ya lo había hecho anteriormente con las publicaciones periódicas, el arte a la producción bibliográfica. La Biblioteca Renacimiento supuso una renovación completa de los principios y criterios que regían el mundo editorial en Madrid en esos años. Esta editorial tuvo una gran acogida y un buen éxito, si bien, debido a problemas económicos, terminaría siendo comprada por la CIAP, cuyo nombre aparecerá junto a muchas otras editoriales absorbidas por esta gran empresa.

El nacimiento de esta editorial supone una auténtica revolución tanto por los autores que componen su catálogo como en lo referente al diseño del libro. Esta editorial cuida especialmente sus portadas y sus cubiertas a las que las dota de unos bellos dibujos³⁴³. A lo largo de su trayectoria mantiene inalterables los principios que motivaron la fundación de la misma y, con el transcurrir de los años,

³³⁹ De esta publicación sólo se editaron cuatro números.

³⁴⁰ De esta revista aparecen catorce números. La revista sirve como plataforma para una serie de literatos como el propio Martínez Sierra, Juan Ramón Jiménez, Pedro González Blanco, Carlos Navarro Lamarca y Ramón Pérez de Ayala a las que se les unen otros escritores del momento. Con respecto a las artes plásticas la publicación no hace especial hincapié en esta materia.

³⁴¹ En esta revista se publicó el texto *Futurismo* de Gabriel Alomar.

³⁴² *Blanco y Negro* Madrid, 24 de marzo de 1907 y recogida por Goldsborough Serrat, Andrés. *Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid, 1965, p. 20.

³⁴³ Reyer Hermosilla, Carlos. *Las empresas editoriales de Gregorio Martínez Sierra*. En Goya nº 178 (1984) p. 211-212.

surgen muchas otras editoriales que toman como modelo el camino emprendido por Renacimiento.

Uno de los períodos más destacables de su trabajo editorial corresponde al primer quinquenio, de hecho, la misma editorial publica en 1915 un ambicioso catálogo³⁴⁴ en el que se incluyen no sólo los títulos y los autores que componen las diversas colecciones de la misma, sino que también reproducen los retratos fotográficos de algunos de los autores, independientemente de su origen, español o extranjero³⁴⁵. En algunos casos, la fotografía se sustituye por una caricatura realizada por el gran dibujante y renovador de la caricatura en España Luis Bagaría. La importancia que esta editorial otorga al dibujo no queda restringida al ámbito de la caricatura sino que en la portada de su catálogo, junto al nombre de la editorial y al del director de la misma: Gregorio Martínez Sierra figuran también el nombre del dibujante de las cubiertas que aparecen reproducidas, generalmente, Fernando Marco y el del caricaturista Bagaría ya mencionado. El hecho de incluir en el catálogo dibujos y fotografías nos demuestra cómo la Biblioteca Renacimiento es permeable a los diferentes lenguajes artísticos que conviven en esos años.

Para reproducir la imagen de los artistas de forma fiel se escoge la fotografía, que permite reproducir la realidad de la forma más fidedigna. Por otra parte, la caricatura, tan importante y familiar durante el siglo XIX en la prensa y publicaciones periódicas, se retoma para representar un punto de vista crítico, agudo pero bajo un nuevo estilo más moderno a través de la obra de Bagaría. Por último, la inclusión de las cubiertas realizadas por el dibujante Fernando Marco nos muestra las diferentes tendencias artísticas que en el mundo del dibujo convivían en esos años. Generalmente, la composición de la portada es de gusto



clásico, con una rica ornamentación típicamente modernista en la que se representan cisnes junto a una serie de complicados elementos ornamentales. En el centro de la portada, aparece el logotipo de la editorial, creación también de Fernando Marco y que constituye el signo de identidad de la misma. Este logotipo también se reproduce en muchas de las ediciones en el lomo del libro para identificar de forma clara y rápida las publicaciones de esta editorial. En el logotipo se representa a una mujer leyendo con una indumentaria renacentista que constituye el único rasgo vinculante a la época del Renacimiento. Igualmente, y para destacar la importancia y la identificación para los distribuidores o representantes y compradores, aparecen también las direcciones de las diversas sedes de la misma, en España en Madrid, en

³⁴⁴ *Biblioteca Renacimiento*. Madrid, Renacimiento, 1915. Existe una edición facsímil con prólogo de José Carlos Mainer en Madrid, El Crotalón, 1984.

³⁴⁵ Una aproximación a los autores editados por la Biblioteca Renacimiento y su importancia para el desarrollo de las letras españolas la encontramos en el prólogo de José Carlos Mainer en la ed. fac. del catálogo de 1984 ya citado con anterioridad.

la Calle San Marcos, 42 y sucursales en París, en 26 Rue Richelieu, y en Buenos Aires en la calle Libertad, 142.

En este catálogo podemos constatar cómo esta editorial a través de sus diversas colecciones cubre prácticamente la totalidad de los gustos literarios pues en él se incluyen tanto a los autores clásicos como a los contemporáneos. En este último aspecto hay una clara superioridad de autores españoles que escribían durante esos años aunque también se incluyen a los autores extranjeros de mayor renombre en esa época. Las colecciones que se recogen en el catálogo son: *Catálogo General de la Biblioteca Renacimiento*, *Biblioteca ilustrada para niños*. En esta colección se especifica que todos los títulos contienen ilustraciones para hacer a los pequeños lectores más atractiva la lectura de las páginas impresas, aspecto éste a tener muy en cuenta ya que no era frecuente en esos años introducir muchas ilustraciones en los textos aunque fueran destinados a la infancia. También se detalla en algunos títulos el nombre del ilustrador y donde encontramos de nuevo la firma de Fernando Marco junto a la de A. Vivanco. Otras colecciones son *Obras maestras de la literatura universal*, *Biblioteca popular*, colección de libros económicos que incluyen las obras más notables de reconocidos escritores. También se menciona en preparación una colección de nombre *Biblioteca de autores americanos*. En este catálogo se incluyen además los catálogos de otras editoriales como son los de *La Lectura*, *La España Moderna* y *la Junta para la Ampliación de Estudios*³⁴⁶.

Si el criterio de Martínez Sierra como director literario de la Biblioteca Renacimiento fue esencial a la hora de seleccionar los títulos y autores que debían de publicarse, consideramos que su punto de vista respecto a la elección de la tipografía y el diseño de los libros que publicaban fue igualmente determinante. Debemos recordar cómo los inicios de Martínez Sierra en el mundo editorial provienen de su relación con los literatos ingleses. El mundo del diseño editorial inglés había sufrido profundos cambios a finales del siglo XIX a partir del movimiento Arts & Crafts que ejerce una notable influencia en el resto de los países europeos.

Pensamos que Gregorio Martínez Sierra debió de conocer y admirar los trabajos de Audrey Beardsley, *enfant terrible* del modernismo inglés, cuyas creaciones tuvieron un gran éxito y elevaron a la categoría de arte sus trabajos que servían para la ilustración de libros con lo que dignificó el trabajo de los editores de libros. Beardsley opuesto frontalmente, a las teorías de William Morris puesto que éste último, sólo concebía los libros como joyas bibliográficas, mientras que para Beardsley el libro era el instrumento idóneo para ensalzar las reproducciones

³⁴⁶ Debido a que entre los objetivos comerciales de Renacimiento se encontraba el de abrir al libro español los mercados de Europa e Hispanoamérica al libro español, interés que hoy en día mantienen los editores españoles es explicable que otras editoriales confiaran la difusión de su producción editorial a ésta.

gráficas y darlas a conocer. También era el instrumento más idóneo para educar a un mayor número de personas en una nueva sensibilidad artística. Por todo ello no duda en utilizar para sus creaciones todos los avances técnicos del mundo de la impresión.

Es bien conocido que desde sus comienzos, Beardsley tuvo una gran aceptación por la crítica artística del momento y sus obras tuvieron igualmente una gran acogida no sólo en Inglaterra, sino también en Francia, centro artístico por excelencia en esos años y meta de todos los artistas que buscaban el reconocimiento y la fama en la capital francesa. El arte del artista inglés representaba, en los años finales del siglo XIX, una apuesta de evidente modernidad, debido a que sus dibujos simplificados tendían hacia una abstracción de los rasgos, alejándose con su arte del desprestigiado realismo para crear un nuevo arte. Los trabajos de Beardsley tienen otra cualidad que les hace extremadamente populares y es el de sus rasgos decorativos.

De hecho, a pesar de la temprana muerte del artista acaecida en 1898, en París, en la Galería Shirleys se exponen en 1907³⁴⁷ sus grabados lo que muestra la vigencia y aceptación de sus propuestas a pesar del tiempo transcurrido desde su fallecimiento. La popularidad del artista inglés y el trabajo del mismo, centrado en la ilustración de libros, debieron, como se ha apuntado anteriormente, gustar a Martínez Sierra y, de hecho, éste escoge como marca de identidad para sus obras una de las viñetas realizadas por Beardsley para la obra *La muerte del rey Arturo*. Esta ilustración ya había sido utilizada previamente en la cubierta de la obra *La casa de la primavera* como mencionamos al describir algunas de las cubiertas ilustradas en esta ocasión publicada por Gregorio Pueyo.

Esta ilustración del pavo real la encontraremos reproducida en otras numerosas obras de Martínez Sierra.³⁴⁸ La viñeta del pavo real de perfil compendia muchos de los rasgos distintivos que definen la obra del dibujante inglés como por ejemplo la estilización de las formas y los caracteres altamente decorativos y atractivos.

La viñeta, reproducida en las obras editadas en la Biblioteca Renacimiento y, a diferencia de lo que sucede en la cubierta de la editorial Pueyo, no aparece en la cubierta sino que se traslada al lomo de la obra para de esta forma identificar el libro y al autor del mismo³⁴⁹. En este caso además se ha sustituido el logotipo de la editorial por la ilustración de Beardsley.

³⁴⁷ La fecha de la exposición de Beardsley en París coincide con la publicación por Gregorio Pueyo, como anteriormente mencionamos de la obra de Martínez Sierra *La casa de la primavera*.

³⁴⁸ Damos por hecho que la firma Martínez Sierra, corresponde a los escritos de su esposa, María de la O Lejárraga, como es bien sabido, y ella misma terminó reconociendo.

³⁴⁹ Este logotipo lo hemos encontrado en las obras de Martínez Sierra *Madrigal*, *Tú eres la paz* y *Abril melancólico*, todas ellas editadas por Renacimiento y posteriormente en las ediciones de la Editorial Estrella también de Martínez Sierra.

Pensamos que la elección de este motivo ornamental, que además se convierte en la marca de diferenciación de sus obras, tampoco es gratuita puesto que la figura del pavo real tiene un fuerte contenido simbólico. El pavo real, para el modernismo es signo de la máxima belleza y de inmortalidad, atributos que los escritores y artistas anhelan. Belleza para sus creaciones e inmortalidad para sus obras y su persona. La representación del pavo real debía de ser del máximo



agrado de Martínez Sierra, ya que de nuevo lo retoma para ilustrar otra cubierta, en este caso es para *Tú eres la paz*³⁵⁰, en la que el pavo representado, a pesar de tener nuevamente una innegable influencia del artista inglés, pues entre sus creaciones encontramos un dibujo similar, en este nuevo dibujo para la nueva cubierta no se reproduce de forma fidedigna la ilustración sino que se introducen en ella elementos que la hacen diferente de la del artista inglés.

El pavo real de Beardsley que sirve de inspiración para esta nueva ilustración pertenece también a la obra de *La muerte del Rey Arturo*. En esta ocasión el pavo real está situado en un primer plano y al fondo se divisan unos árboles. La nueva versión del pavo real para la cubierta de *Tú eres la paz* presenta signos más modernos entre los que destacamos la supresión de la fuente, elemento ornamental típicamente modernista que había sido repetido hasta la saciedad en muchas ilustraciones de cubiertas de libros anteriores. Se elimina también el fondo de la misma.

Es digno de mención que, incluso los elementos comunes que podemos encontrar en ambas ilustraciones como son los árboles, tienen un tratamiento diferente puesto que en la ilustración realizada para la cubierta de la editorial Renacimiento, éstos se han simplificado y por tanto carecen del detalle de los de Beardsley.



Los árboles que ilustran la obra de Martínez Sierra son simples manchas de color verde, tanto la copa como el tronco. Están más próximos a la técnica moderna del cartel de clara influencia francesa. Otros dibujos que ilustran obras de Martínez Sierra, a pesar de tener cierta huella modernista, especialmente en lo relativo a los motivos elegidos como son floreros o aves en vuelo, sin embargo, todos ellos presentan rasgos de mayor modernidad especialmente en lo referido al colorido donde predominan las tintas planas y contrastes de colores.

Uno de los rasgos más destacable de la cubierta para la obra *Tú eres la paz* de Renacimiento es la elección de la tipografía. El modelo escogido es el de la letra tipo itálica cursiva obra de Peter Behrens en 1901. La elección del modelo tipográfico creado por este artista alemán implica la determinación de apostar por

³⁵⁰ Martínez Sierra, Gregorio. *Tú eres la paz*. Madrid, Renacimiento, 1914.

una renovación del diseño tipográfico aunque todavía el peso de la tipografía del Art Nouveau es muy considerable y no es fácil desprenderse de su influencia. Ni siquiera el trabajo de Peter Behrens, arquitecto y diseñador en los comienzos del siglo XX, es ajeno a esta influencia pues en sus orígenes también hunde sus raíces en el Jugendstil alemán.



La cubierta para la obra *Abril melancólico*³⁵¹ tiene una concepción similar a la anterior. De nuevo la ilustración se inscribe en un óvalo. En este caso en lugar de un pavo real se ha optado por dibujar unas golondrinas en pleno vuelo sobre un fondo oscuro. La tipografía es idéntica a la de la cubierta anterior para, con ello, buscar un signo de identidad de toda la colección.

Posteriormente, existe una evolución y tras un análisis reflexivo y ante la necesidad de adaptar el arte a las exigencias de la nueva sociedad burguesa e industrial, se aleja del decorativismo característico del modernismo para buscar una belleza que sea útil y adecuada a los nuevos productos que surgen en el mercado. De hecho, este artista, considerado uno de los precursores del diseño industrial, es también uno de los innovadores de la tipografía en Alemania a la que consideraba como un arte después de la arquitectura.

Su nueva visión del diseño y de la tipografía la aplica a la creación de folletos, anuncios y catálogos de la empresa alemana AEG de la que en 1907 es nombrado consejero artístico lo que le obligó a abandonar la docencia de los nuevos principios del diseño que ejercía desde la Escuela de Artes Aplicadas en la ciudad de Dusseldorf pero esta pérdida se compensa con su nueva actividad de diseñador gráfico que además le proporcionará fama internacional.

4.8. Gregorio Martínez Sierra. El lento abandono del Modernismo por un arte de vanguardia

Gregorio Martínez Sierra en sus primeros años como impresor cuida mucho la tipografía, tal como se hacía en el Renacimiento en un claro homenaje a los primeros impresores que aunaban en sus publicaciones la utilidad de la obra junto a la belleza y deleite estético debido al equilibrio compositivo de la página, el empleo de tipos claros y armoniosos con cubiertas embellecidas con la ornamentación del momento.

Esta preocupación de Martínez Sierra por la tipografía probablemente tenga su origen en su colaboración en la Revista Renacimiento en la que también trabajaba Juan Ramón Jiménez, amante de la tipografía y especialmente riguroso a la hora de escoger el tipo de imprenta más adecuado para sus obras.

³⁵¹ Martínez Sierra, Gregorio. *Abril melancólico*. Madrid, Renacimiento, 1916.

La postura de Martínez Sierra respecto a la incorporación de los trabajos más vanguardistas frente a la tradición no deja de ser ambigua, al igual que es dubitativa y lenta la consolidación de la vanguardia dentro de los círculos intelectuales madrileños de esos años.

Su apuesta, por tanto, no es clara ni firme en lo referente a la incorporación de los nuevos lenguajes emergentes mucho más arriesgados y, por supuesto, minoritarios. La indecisión de Martínez Sierra poco a poco se fue decantando hacia una apuesta más decidida por la vanguardia. No en vano frecuentaba y se relacionaba con los ambientes más vanguardistas de Madrid, realizaba continuos viajes al extranjero y era permeable y sensible a los cambios que se producían. Su apuesta por la vanguardia casi podríamos fecharla y se produce a partir de 1917 cuando, estando de gira por España la compañía de los Ballets Rusos dirigidos por Diaghilev, Martínez Sierra se encuentra con esta compañía y también con el músico ruso Igor Stravinski. En casa de Martínez Sierra confluyen Manuel de Falla, Stravinski y Diaghilev. Como fruto de esta reunión surgirán varios proyectos de colaboración si bien sólo se materializará la obra *El Sombrero de tres Picos* que se estrenará en España en el Teatro Real en abril de 1921 con decorados de Pablo Ruiz Picasso aunque esta obra ya se había representado en Londres en 1919³⁵².

Si en el mundo escenográfico Martínez Sierra no duda en adherirse a las vanguardias, en el campo de su labor editorial su vinculación se produce de forma más lenta y es fruto de una meditada evolución. Los dibujos de las cubiertas que presenta la Biblioteca de Renacimiento durante su primer quinquenio de existencia desde 1910, año de la creación de la editorial hasta 1915, año de publicación del catálogo ya mencionado, son una amalgama de tendencias consolidadas y difundidas a través del desarrollo del arte del cartel.

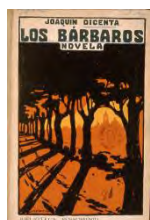
Los modelos que decoran algunas de sus cubiertas suponen una elección netamente conservadora si bien, siempre se está presente el deseo de conjugar belleza, calidad y precio para uno libros que, con anterioridad, sólo estaban reservados a los bibliófilos. El dibujante elegido por Gregorio Martínez Sierra para ilustrar las cubiertas de su editorial es Fernando Marco que en esos años gozaba de fama y era uno de los ilustradores más prolíficos del momento pues sus trabajos ilustraban las cubiertas de los libros de importantes editoriales como las de la Biblioteca Renacimiento, las de la editorial Calpe y también trabajaba para las más conocidas revistas ilustradas como *La Esfera*.

Este artista, dibujante por excelencia, fue también uno de los pioneros en el desarrollo del cine de animación en España. Su interés por el dibujo le lleva a experimentar en otros campos y a él se le atribuye la realización de la primera

³⁵² Martínez Sierra cosechó excelentes críticas con la puesta en escena de esta obra en la que se alababa la adaptación a un ballet ruso de esta obra española. De entre las críticas hay que destacar la de Salvador de Madariaga en el Diario el Sol de 30 de julio de 1919 tras su estreno en Londres.

película de dibujos animados realizada en nuestro país *El toro fenómeno*, film del que no queda ninguna copia pero del que se sabe que al ser cine mudo entre los dibujos se intercalaban algunas coplas³⁵³.

Por tanto es fácil suponer que, dado su espíritu inquieto e innovador, se dejara seducir por los diversos movimientos de vanguardia y tratara de experimentar con diversos lenguajes por lo que no es de extrañar que se sintiera atraído por la publicidad y por el arte del cartel. En las obras de Marco podemos encontrar ciertos rasgos del Fauvismo. Es frecuente encontrar en algunas creaciones de este dibujante un colorido fuerte, contrastado y contundente a pesar de que permanece todavía la huella del modernismo y ésta estuviera bastante enraizada en su obra y le fuera difícil desembarazarse de la misma.



Como ejemplo encontramos la cubierta para la obra de Joaquín Dicenta *Los Bárbaros*³⁵⁴. En ella Marco representa un camino, flanqueado por árboles. Al fondo se vislumbra un pueblo del que se puede distinguir en la lejanía la torre del campanario de la iglesia. Esta cubierta está hecha sólo en tres colores, naranja, amarillo y negro. Es este último el que predomina en la composición y es con el que se han dibujado los árboles del camino y sus sombras proyectadas en la senda. El color naranja sirve para indicar el cielo, la tierra y las siluetas de los edificios. Los perfiles de los dibujos son cortantes, secos a lo que contribuye el empleo de las tintas planas. El colorido es bárbaro, puro, como propugnaban los fauvistas y como bárbaro es el título de la obra para la que se realiza la cubierta. Un tratamiento muy diferente del paisaje, es el dibujado para la cubierta de la obra de Armando Palacio Valdés *Seducción*³⁵⁵. Este dibujo es muy simple de colorido pues Marco sólo utiliza el negro, ya que aprovecha el blanco del papel para dibujar la escena. En ella se representa un paisaje sereno, que carece absolutamente de la violencia debida al fuerte contraste de color expresada en la anterior cubierta y, más que ambiente seductor, el clima y los sentimientos que inspira son los de cierta decadencia y añoranza. En un primer plano, aparece la figura dibujada de un hombre, finamente vestido según la moda del momento. Está sentado en un banco y, tras él, se encuentra el grueso tronco de un árbol que le permite contemplar, vuelto de medio lado y sin ser visto, la felicidad de una pareja sentada en un banco lejano y separada de su observador. A diferencia del primer personaje, detrás de ellos, aparece una mancha blanca, una luz, en lugar del negro de los troncos de los árboles anteriores. Ambos bancos están separados por un camino ancho y sinuoso. Al fondo se yerguen unos árboles altos, con denso follaje y, en la profundidad, una



³⁵³ Candel, José María. *Historia del dibujo animado español*. Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, 1993, p.22.

³⁵⁴ Dicenta, Joaquín. *Los Bárbaros*. Madrid, Renacimiento, 1912.

³⁵⁵ Palacio Valdés, Armando. *Seducción*. Madrid, Renacimiento, 1914.

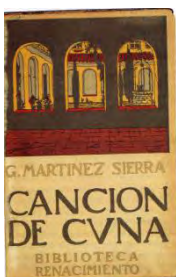
gran mancha gris que no tiene la intensidad del negro de los árboles de los que apenas se distinguen algunas sobras de cedros.

En estas cubiertas descritas vemos cómo los manidos recursos modernistas para dibujar paisajes poco a poco ceden el terreno a otras propuestas más atrevidas que marcan el camino hacia renovación estética. También en las representaciones de elementos medievales, que están presentes en los dibujos de Marco, se puede percibir cierta ambivalencia a la hora de elegir cómo dibujar los claustros y las ruinas medievales. En algunos dibujos la influencia de antiguos esquemas está muy patente, incluso recupera en la tipografía los tipos góticos³⁵⁶ para indicar el autor y el título si bien, en otros, de nuevo se deja seducir por la técnica del cartel y de la emergente nueva escenografía como es el caso del dibujo para la cubierta de la obra de Martínez Sierra, *Canción de cuna*³⁵⁷.

En esta obra el dibujo elegido es la representación de un claustro. El dibujo se asemeja mucho a una escenografía teatral en la que los planos son los que producen el efecto de profundidad del que carece el dibujo. Esta semejanza a la escenografía posiblemente es totalmente intencionada pues no hay que olvidar que la obra fue una obra de teatro representada en numerosas ocasiones y fue uno de los mayores éxitos de Martínez Sierra por lo que no es de extrañar que el dibujo de la cubierta pueda pretender recordar al público el éxito de esta obra teatral en los escenarios o incluso alguna escenografía realizada para la representación teatral de la obra.

Hay que destacar que todos estas ilustraciones están hechas para obras publicadas entre 1910 y 1911, fechas todavía tempranas y previas a su relación con los Ballets Rusos que tanto incidieron en el cambio de tendencia no sólo en el editor y empresario teatral como lo fue Martínez Sierra sino en el resto de las ilustraciones para libros y otros productos impresos de esos años.

Otro trabajo temprano de Marco como ilustrador de cubiertas para la Biblioteca Renacimiento pero que nos muestra sus múltiples facetas y su capacidad para absorber y asimilar los diferentes lenguajes artísticos es la cubierta para la obra de Pío Baroja *Las inquietudes de Shanti Andía*³⁵⁸. En esta ocasión la imagen dibujada es la proa de un navío antiguo con las velas desplegadas. De nuevo los recursos que utiliza son simples, semejantes a los empleados en los carteles publicitarios de viajes, tan en boga en esos años, si bien aunque emplea tintas planas para dibujar ciertos elementos de la nave como las velas, hay una gama de tonos para dibujar las sombras.



³⁵⁶ Tal es el caso de la cubierta que ilustra la novela de Ricardo León *Casta de Hidalgos*.

³⁵⁷ Martínez Sierra, Gregorio. *Canción de cuna*. Madrid, Renacimiento 1911.

³⁵⁸ Baroja, Pío. *Las inquietudes de Shanti Andía*. Madrid, Renacimiento, 1911.

En la composición destaca el dibujo de las olas encrespadas de un mar embravecido. Estas olas están dibujadas con líneas gruesas y sobre las que aparecen simples manchas blancas u ocres lo que confiera al dibujo modernidad. Se puede apreciar una ligera influencia del expresionismo alemán a través de los gruesos rasgos del dibujo que recuerdan las xilografías alemanas expresionistas si bien, en la mayoría de las composiciones, siempre termina prevaleciendo más la técnica del cartel, debido quizá a que Marco, con su obra como dibujante de cubiertas, quería que éstas fueran pequeños carteles que sirvieran para promocionar la obra y en una búsqueda muy meritoria del artista por conjugar arte y publicidad.

En los numerosos ejemplos de cubiertas de libros que se recogen en el catálogo destaca la ornamentación para la colección *Obras maestras de la literatura universal*³⁵⁹ En esta colección podemos encontrar de nuevo la influencia de los artistas ingleses de William Morris y de Walter Crane³⁶⁰. Este último hizo los dibujos para algunas de las obras de Morris y para las del arquitecto Arthur H. Mackmurdo (1851-1942)³⁶¹. Todos ellos tenían en común el interés por la revalorización de arte de la impresión y la edición de obras de calidad. Las planchas que se presentan como ejemplo para la encuadernación en tela y en cuero, a pesar de evocar el trabajo de estos artistas, tampoco pueden sustraerse al gusto noucentista, especialmente en las representaciones humanas del centro de la cubierta, que en esos años se consolidaba en Cataluña³⁶² y en donde la influencia del arte clásico, propia de los pueblos del Mediterráneo, sustituía al modernismo.

Esta dicotomía entre modernismo y nuevos lenguajes está presente en esta colección. Con respecto a la tipografía se opta por usar capitulares al comienzo de los capítulos de las obras de esta colección que son, al igual que las cubiertas, una amalgama de tendencias. Podemos encontrar la ornamentación propia de capitulares de códices medievales, pero también la ornamentación vegetal típica del Renacimiento u otros elementos de rasgos más modernos. Otro aspecto digno de destacar en este muestrario incluido en el catálogo es el modelo de las guardas

³⁵⁹ Catálogo Biblioteca Renacimiento (1984) p. 42-43

³⁶⁰ Este artista inglés, renovador de la ilustración de libros en Inglaterra en 1896 publicó la obra *The bases of design* en la que se mostraba cómo el diseño de las cubiertas, portadas y páginas de los libros y los márgenes de las mismas eran importantes para la armonía y la mejor lectura del libro. Sus trabajos, por tanto, se centraron no tanto en las ilustraciones de libros como en el diseño del mismo. Sus creaciones artísticas se oponían a los principios del Art Nouveau y también terminó renunciando al arcaísmo de Morris para dar al libro un nuevo diseño, más acorde con nuevas tendencias, más manejable y de diseño perfecto. Su influencia en muchos otros artistas es evidente en el arte del diseño de libros.

³⁶¹ Una de las aportaciones de este arquitecto, veinte años más joven que William Morris, es la incorporación de modelos decorativos inspirados en ornamentación arquitectónica de los edificios renacentistas italianos y la abstracción de los elementos botánicos. Otro de sus logros es la formación del grupo inglés Century Guild cuyo objetivo era reconocer como arte todas las artes decorativas y no considerarlas simples obras de artesanos. De hecho, él mismo realizó una serie de dibujos que podían aplicarse a las diferentes artes, tanto para el diseño de papel pintado, para guardas de libro o cualquier otro producto industrial.

³⁶² Martínez Sierra tenía muy buenas relaciones con artistas y escritores de la Cataluña de esos años y también transcurría temporadas en Barcelona.

que se utilizan para los tomos encuadernados en tela y en cuero. Este modelo es similar a los dibujos realizados por Mackmurdo para telas y papeles pintados en los que en los que entre los motivos ornamentales se utilizaban con gran profusión los motivos de aves o pavos reales³⁶³.

Para la decoración de las cubiertas del resto de colecciones encontramos también un amplio abanico de propuestas que comprenden desde la cubierta simplemente tipográfica cuyos modelos utilizan de nuevo los nuevos tipos de letras creados en Alemania, como la letra sans-serif, gran aportación a la tipografía de los alemanes junto a otras modalidades de letra cursiva lo que supone una apuesta por la modernización del libro. La utilización de esta tipografía, más moderna y evolucionada aunque fuera menos decorativa y al público le fuera menos familiar, era preferible porque estaba concebida para facilitar la lectura de los textos.

Junto a las sencillas cubiertas tipográficas modernas también podemos encontrar otras que se inspiran en el arte de la época del Directorio en Francia (1795-99). Esta tendencia surge al comienzo de la I Guerra Mundial y su vigencia no es muy duradera en el tiempo. Estos modelos conviven con otros en ese mismo periodo pero esta vez influenciados por la moda de la época de Luis XVI (1774-1793). Igualmente hay cubiertas que imitan las portadas de los libros clásicos del renacimiento que se adornan con ricas orlas. Como ejemplo de este modelo encontramos la de la cubierta de la obra de Tirso de Molina *Cigarrales de Toledo*³⁶⁴ que está ornamentada con una rica orla vegetal y, en el centro, se ha insertado una viñeta donde se representa a una joven mujer ataviada con una indumentaria de patricia romana y que sostiene unas páginas de un libro. La misma viñeta también tiene una rica ornamentación floral. La tipografía sigue el modelo de la letra clásica romana.



Una cubierta que podemos considerar de transición firmada nuevamente por Fernando Marco es la que ilustra la obra de Felipe Trigo *El amor en la vida y en los libros*³⁶⁵ Su edición es de fecha algo tardía y en ella se puede apreciar ya la influencia clasicista pues en ella aparece una profusa ornamentación compuesta por elementos vegetales de inspiración renacentista a modo de orla. En la parte inferior de la cubierta se ha colocado un dibujo en el que aparece el desnudo de una mujer, que está en escorzo, vuelta de espaldas y que evoca los modelos clásicos en una influencia del Noucentisme catalán y su admiración por la cultura mediterránea. No obstante, en este jardín ideal, todavía

³⁶³ Estos muestrarios de ornamentaciones florales para tejidos y su posterior utilización como cubiertas de libros serán muy populares y su permanencia en el tiempo será también muy prolongada.

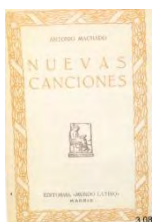
³⁶⁴ Molina, Tirso de. *Cigarrales de Toledo*. Madrid, Renacimiento, 1915.

³⁶⁵ Trigo, Felipe. *El amor en la vida y en los libros*. Madrid, Renacimiento, 1920.

aparecen algunos elementos de influencia modernista como es el pavo real que, como hemos visto, era una tema recurrente en muchas de las cubiertas de esta editorial.

La tipografía es de gusto clásico si bien en ella aparecen algunos elementos más ornamentales.

Este modelo tendrá continuidad en el tiempo y de hecho otra importante editorial de esos años, *Mundo Latino*, que posteriormente mencionaremos, retomará las cubiertas ornamentadas profusamente con ricas decoraciones



vegetales incluso en la década de los treinta como es que ilustra, en un tono azul con una gran orla de motivos vegetales, las obras completas de Manuel Machado.³⁶⁶ En ella e una amplia orla con hojas de parra ilustra la cubierta. Es una orla en la que la parte inferior es más ancha con lo que se rompe la simetría y el equilibrio de las cubiertas de gusto clásico.

Como no podía ser de otra forma la tipografía empleada es también de corte clásico romanizante. Hay que mencionar que, previamente, Mundo Latino había publicado las obras de Manuel Machado de forma independiente creando para las mismas una cubierta ornamentada con orlas floridas. Este esquema se mantuvo, por tanto para todas las obras del poeta andaluz.

En otras ocasiones es toda la cubierta la que está repleta de ornamentación



floral y solamente queda un espacio libre para una cartela, generalmente ubicada en la parte superior de la cubierta, para inscribir en ella el nombre del autor y el título de la obra. Este ejemplo fue imitado por otras editoriales establecidas en otras ciudades españolas como por ejemplo en Valencia donde la editorial Sempere publica la obra de Hipólito Taine *La pintura en Italia*³⁶⁷ firmada por F. Mellado. Esta composición es de gusto modernista, inspirada nuevamente en las creaciones del

movimiento Art & Crafts inglés. En este caso este ejemplo nos recuerda algunos de los papeles pintados con los que se decoraban las paredes de las casas, especialmente en Inglaterra. Es una cubierta muy colorista, donde las flores en color rojo destacan sobre los contornos naranjas y negros. El fondo es a rayas naranjas sobre fondo blanco y una cartela de color blanco, colocada en la parte superior de la cubierta que se ha destinado para colocar en ella el nombre del autor de la obra y el título de la misma. Este modelo de cubiertas floreadas también lo utilizó el polifacético Gregorio Martínez Sierra en las obras dedicadas a los artistas de finales del siglo XIX y principios del XX editadas por la editorial Estrella también de su propiedad.

³⁶⁶ Machado, Manuel. Obras completas. Cante Hondo, Sevilla. V. III. Madrid, Mundo Latino, 1930.

³⁶⁷ Taine, Hipólito. *La pintura en Italia*. Valencia, Sempere, 191-.

Existen otras cubiertas en las que se reproducen sencillos modelos geométricos de gran armonía y belleza propios de la primera década del siglo XX como reacción al barroquismo del modernismo presentando esta editorial un completo muestrario de las diferentes tendencias y que se reproducían en el mundo de la impresión a través de la decoración de las cubiertas.

Si la ornamentación floral es muy destacable en los dibujos de la Biblioteca Renacimiento también es destacable la presencia de la figura humana con un claro predominio de la presencia femenina, utilizándola como reclamo bajo muy diversos aspectos. De hecho, sus representaciones son muy variadas y, en efecto, nos encontramos ante la mujer arraigada a las costumbres de la tierra, ataviada incluso con los trajes propios de un determinado lugar de la geografía española en plena sintonía con los esquemas utilizados por la pintura regionalista. La mujer en este caso es la mantenedora y continuadora de las costumbres y tradiciones. Junto a esta visión también está la imagen de la mujer moderna, sensual, ataviada según la moda imperante en esos años, una mujer libre que decide por sí misma, que es símbolo de la mujer que en esos años comienza a preocuparse por su liberación, su incorporación al trabajo, su papel en la sociedad, su deseo de libertad e igualdad de derecho ante el ancestral dominio del varón. Ambas son reflejo de las dos Españas que conviven simultáneamente.

Para representar estos estereotipos de mujer, Marco recurre a una técnica sencilla donde los rasgos de la mujer están simplemente esbozados, se utilizan los colores planos y la indumentaria se resuelve con trazos rápidos o manchas de color con un claro preanuncio del posterior art decó.

Las cubiertas de la editorial Renacimiento ejercieron una enorme influencia en el posterior devenir del desarrollo de las cubiertas en nuestro país³⁶⁸ pues fueron imitadas por muchos otros editores del momento y contribuyeron al desarrollo del arte del dibujo y a la dignificación del mismo. Si en un primer momento Fernando Marco es el dibujante por excelencia de esta editorial, en años posteriores se incorporan otros muchos dibujantes de reconocida fama que van a dejar muestra de su arte en ésta y en otras muchas editoriales.

Otra de las creaciones editoriales de Gregorio Martínez Sierra es la editorial Estrella, creada en 1917³⁶⁹ y que tuvo una duración de nueve años, hasta 1926. Con esta nueva empresa editorial Martínez Sierra ratifica la mayoría de los objetivos que vertebraban la anterior tal y como él mismo indica a la hora de presentar al público su nueva editorial. Considera que la nueva editorial ha de distinguirse por «el buen gusto en la escrupulosa selección de los textos, en el esmero de las traducciones, todas a cargo de escritores ilustres, en el valor

³⁶⁸ Ya mencionamos en un capítulo anterior la opinión de Enrique Díaz Canedo al respecto.

³⁶⁹ Referimos en este punto a la editorial Estrella debido a que sus comienzos son bastantes tempranos en el tiempo a pesar de que se prolongara hasta bien entrados los años veinte.

altamente artístico y en el sentido decorativo moderno de las ilustraciones. En la riqueza, esmero y novedad de la presentación tanto en la parte tipográfica como en las especialísimas encuadernaciones en tela y en piel»³⁷⁰.

De estos principios que rigen los objetivos editoriales de Estrella, para nuestro propósito el aspecto más relevante es el que especifica el valor altamente artístico y el sentido moderno de las ilustraciones. Hay que destacar que un año antes, en 1916, Martínez Sierra había establecido en el Teatro Eslava de Madrid su denominado *Teatro de Arte* que supuso una auténtica revolución de la puesta en escena ya que los decorados que se utilizaban, realizados por Manuel Fontanals³⁷¹, Rafael Barradas³⁷² y Siegfried Bürmann³⁷³. Los dos primeros también trabajarán como ilustradores en la nueva editorial. En el aspecto gráfico, la editorial Estrella retoma una vez más la concepción del libro como auténtica obra de arte en sí misma donde todos los elementos que forman parte del libro, la encuadernación, la cubierta, la portada, la composición del texto en la página, sus márgenes, la elección de la tipografía, el tamaño de la misma e incluso la utilización de la fotografía son todos ellos componentes determinantes que contribuyen a mejorar la calidad de la obra.

De las diversas colecciones que componen el fondo editorial de la editorial Estrella muchas de ellas están exclusivamente encuadernadas en piel y en tela otras, incluyen también la encuadernación en rústica que para los objetivos del presente trabajo son las más interesantes³⁷⁴. No obstante, independientemente del interés por el aspecto exterior del libro, también el editor procuraba que la cubierta estuviera bellamente ilustrada al igual que sucedía con las cubiertas de las ediciones en rústicas que son un alarde decorativo, bellamente compuesta siendo la mayoría de ellas de Manuel Fontanals³⁷⁵ y Rafael Barradas³⁷⁶.

En estas portadas se percibe una mayor modernidad puesto que en ellas los motivos ornamentales comienzan el camino evolutivo del modernismo hacia un incipiente Art Decó. El nombre de ambos dibujantes siempre aparece en la portada

³⁷⁰ Reyero Carlos, op. cit. p. 213.

³⁷¹ La obra artística de Manuel Fontanals ha sido recogida y estudiada por Peralta Gilabert, Rosa en: *Manuel Fontanals, escenógrafo, teatro, cine y exilio*. Madrid, Fundamentos, 2007.

³⁷² Al parecer Rafael Barradas firmó un contrato como ilustrador de las publicaciones de Estrella S.A. el 3 de junio de 1919 según cita Peralta Gilabert op. cit. p. 62 tomando como referencia la obra de Fuster del Alcázar, Enrique *Barradas y la escena: la sugestión vibrante* publicado en: *Rafael Barradas, 1914-1929*. L'Hospitalet de Llobregat, Ajuntament de L'Hospitalet, 2004, p. 26.

³⁷³ Siegfried Bürmann (Northheim 1890-Madrid 1980). Este escenógrafo formado en Berlín junto a Reinhart fue clave a la hora de renovar la escenografía en el teatro español, a través de su colaboración con Martínez Sierra.

³⁷⁴ Una de las colecciones de Martínez Sierra dentro de la Editorial Estrella fue muy alabada desde las páginas de la revista España en: *Libros para regalo*. Nº 146 (1918) p. 13.

³⁷⁵ Manuel Fontanals (1895-1972). Artista influenciado por el modernismo catalán y que también deja sentir una clara influencia del artista inglés Beardsley, admirado por Gregorio Martínez Sierra.

³⁷⁶ Rafael Pérez Barradas (Montevideo 1890-1929). Artista de origen uruguayo, que murió muy joven pero cuya impronta en el arte español de vanguardia fue importante. De él existen variados dibujos de cubiertas para las editoriales más importantes de las primeras décadas del siglo XX en España.

de las obras, signo inequívoco de la relevancia que esta editorial otorgaba al trabajo de sus artistas, independientemente de que los lenguajes de ambos fueran significativamente diferentes. Barradas trata de incorporar en sus ilustraciones la influencia del arte vanguardista con reminiscencias del cubismo y del constructivismo mientras que Fontanals está más enraizado en los esquemas del modernismo. Es curioso observar cómo tanto la portada como la cubierta se repiten dentro de la misma colección, asumiendo la función de signo diferenciador de la colección. En las portadas para la colección *Grandes novelas de amor*, de gran aceptación popular, la portada más repetida es la de dos pavos reales enfrentados y simétricos cuyas colas, de vistoso plumaje cubren toda la portada. En la parte central siempre se coloca un rectángulo en sentido vertical donde aparecen todos los responsables de la obra, autor, traductor e ilustrador así como el título de la misma.

Si, anteriormente, ya comprobamos cómo era del agrado de Martínez Sierra la imagen del pavo real dibujada por Beardsley en las ilustraciones de su nueva editorial no sólo se retoma la representación iconográfica de dicho animal sino que en algunas portadas nuevamente se repite la ilustración del pavo tomada de forma literal de la de Beardsley y, de nuevo, la aplica, al igual que hacía en la editorial Renacimiento, como ilustración de portada para las obras que llevan su firma. De hecho en las obras completas de Martínez Sierra editadas por la nueva editorial Estrella aparece la cartela inserta en el recuadro donde figura el título de la obra. Pero la decoración, a diferencia de los que sucedía en Pueyo y Renacimiento, en esta ocasión es más recargada, dado que el pavo está acompañado por una ornamentación floral e incluso por dos personajes, realizados de forma nada realista. Toda la composición de la portada parece un cartel publicitario de una obra teatral de la que se va a descorrer el telón, cosa nada extraña, puesto que hay que tener presente que la mayoría de las obras literarias de Martínez Sierra están escritas para ser representadas en el teatro.

En la misma colección encontramos, por el contrario, cubiertas sobrias, sencillas en las que los elementos son símbolos de un amor que puede crecer como una planta como sucede en la cubierta de la obra de George Sand *Ella y él*³⁷⁷ en la que en el centro de la cubierta se ha colocado una viñeta que representa una rama llena de hojas que a su vez están divididas en dos una parte en color tierra y otra en color negro, indicando cómo la planta crece gracias a la influencia de dos personas, como indica el título *Ella y él*. La cubierta se completa con una tipografía caligráfica de letra cursiva de corte romántico para indicar el título y la autora de la obra colocados ambos en la parte superior. En la inferior aparece el nombre de la colección y la



³⁷⁷ Sand, George. *Ella y él*. Madrid, Estrella, 1920.

editorial en una letra de inspiración clásica más actual que la mencionada anteriormente.

Muy similar a la anterior es la cubierta que ilustra la obra de Felipe Sassone *La señorita está loca, la vida sigue*³⁷⁸. En esta ocasión se ha representado la imagen de un peregrino, apoyado en su bastón. El dibujo es de una gran simplicidad a la vez que belleza y evoca algunos de los dibujos, aunque más sencillos de los anuncios de los Ballets rusos de Diaghilev. Al igual que en la cubierta anterior también se ha dibujado una orla con una fina línea recta color tierra, color presente en toda la cubierta.



La tipografía se inspira en los modelos clásicos si bien presenta signos de cierta modernidad.

Existen otras concomitancias entre las editoriales creadas por Gregorio Martínez Sierra y otras empresas editoriales fuera de nuestras fronteras como pueden ser la influencia artística del arte inglés y del alemán. Del arte alemán en la editorial Estrella encontramos las cubiertas utilizadas para la colección *Grandes escritores modernos*. Estas cubiertas se inspiran en las cubiertas popularizadas por la editorial alemana Insel de Leipzig que, a su vez, se inspiran en los modelos ingleses y en los muestrarios para la estampación del movimiento Arts & Crafts para la estampación de tejidos y de papel pintado como hemos visto que sucedía en la editorial Renacimiento aunque los estampados que se escogen son mucho más modernos, abandonan ya el modernismo clásico para incorporar formas geométricas puras utilizadas por los diseñadores ingleses y vieneses a comienzos de siglo y, posteriormente, por el cubismo, el futurismo y el constructivismo que aportan a los motivos ornamentales diferentes ritmos, grosores y juegos de líneas³⁷⁹.

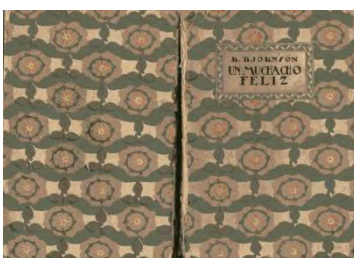
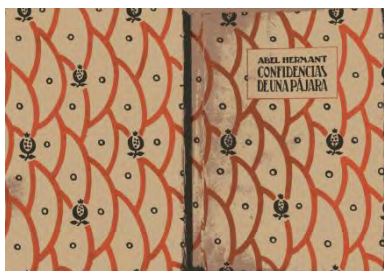
Este tipo de cubiertas fue muy popular en toda Europa y muchos de los editores de esos años, independientemente del tema del que trate la obra las utilizan. Un bello ejemplo lo encontramos en el dibujo de la cubierta realizada a mano por Ardengo Soffici, artista futurista italiano para la obra de Corrado Govoni *L'inaugurazione della primavera*³⁸⁰, editada en 1915 cuando ya el futurismo estaba asentado en Italia y para la que el artista prefiere, en lugar de las tradicionales cubiertas tipográficas futuristas de palabras libres o dibujos de líneas que evoquen el movimiento y la velocidad, una cubierta de corte más tradicional, con colores contrastados y con un ritmo preestablecido. También en Italia encontramos otro bello ejemplo de cubiertas similares a las de la editorial Estrella en la colección

³⁷⁸ Sassone, Felipe. *La señorita está loca, La vida sigue*. Madrid, Estrella, 1919.

³⁷⁹ Walter Craine comenzó la evolución de las formas y ritmos geométricos con su obra *Lines and forms* publicada en 1900. Posteriormente los artistas vieneses de la Secesión utilizaron profusamente las formas geométricas para cualquier tipo de manifestación artística y de esta forma se utilizaron cuadrados, círculos pero utilizados en forma paralela, sin secuencia rítmica.

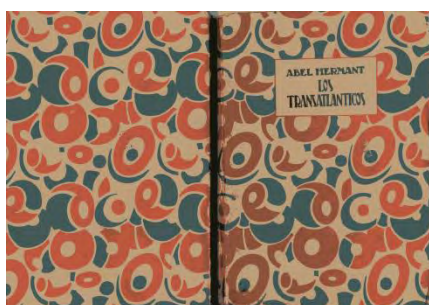
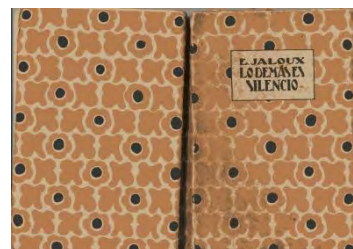
³⁸⁰ Govoni, Corrado. *L'inaugurazione della primavera*. Ferrara, Taddei, 1915.

dirigida por el polémico poeta italiano Gabriele D'Annunzio I *Classici della Musica Italiana* y que, probablemente se inspirara en los trabajos de Soffici debido a las relaciones que D'Annunzio también mantenía con el arte futurista.



Al analizar los estampados utilizados para ilustrar las cubiertas en rústica de la colección *Los Grandes Escritores Modernos* de la editorial Estrella, comprobamos

que son atrevidos e impactantes como corresponden a una colección destinada a dar a conocer a los escritores modernos. En estas cubiertas predomina la mancha del color frente al detalle del dibujo. No obstante, y a pesar de estar todas ellas editadas en el mismo año, en algunas como por ejemplo en la de la obra de Abel Hermant *Confidencias de una pájara*³⁸¹ todavía perduran ciertos motivos



florales inspirados en un modernismo tardío, mientras que en el resto de las cubiertas elegidas para esta colección como las que ilustran las obras de B. Bjorson *Un muchacho feliz, la marcha nupcial*³⁸² o la de E. Jaloux *Lo demás es silencio*³⁸³ en las que los dibujos consisten en simples manchas de color que rompen la monotonía de la composición y la dotan de un mayor ritmo.

Una de las composiciones geométricas más atrevidas es la utilizada para otra obra de Abel Hermant para su obra titulada *Los transatlánticos*³⁸⁴ en la que no sólo se aprecia un mayor movimiento de la composición, sino que también se ha perdido la simetría y el equilibrio de las anteriores. El motivo elegido para esta cubierta son unos círculos de fuertes colores inspirados ligeramente en ciertos dibujos futuristas y en algunos de los estampados simultaneistas surgidos de la mano de Sonia Delaunay³⁸⁵. Estos estampados eran conocidos y admirados en España porque durante los años de permanencia en nuestro país del matrimonio Delaunay, la alta sociedad madrileña

³⁸¹ Hermant, Abel *Confidencias de una pájara*. Madrid, Estrella, 1921.

³⁸² B. Bjorson *Un muchacho feliz, la marcha nupcial*. Madrid, Estrella, 1921.

³⁸³ Jaloux, E. *Lo demás es silencio*. Madrid, Estrella, 1921.

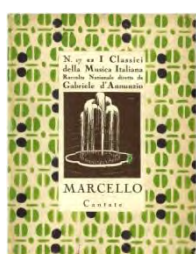
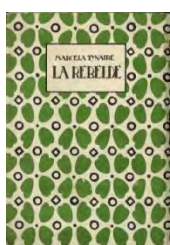
³⁸⁴ Hermant, Abel. *Los transatlánticos*. Madrid, Estrella, 1921.

³⁸⁵ Sonia Delaunay (1885-1979)

Durante su estancia en Madrid se vio obligada a desarrollar su faceta de diseñadora de interiores, de papeles pintados y de moda debido a que la Revolución Rusa le privó de una fuente de ingreso proveniente de ese país. Tuvo en Madrid una *Casa Sonia* en la calle Barquillo donde popularizó sus diseños de modo y de decoración del hogar.

se vistió según la moda y los estampados de Sonia que se dio a conocer tanto en la alta sociedad como dentro de los círculos vanguardistas del momento. Tal era su fama que Ramón Gómez de la Serna hace un comentario respecto al prestigio y fama de Sonia: «Los conservadores y los carlistas le han hecho decorar sus interiores desde el Marqués de Valdeiglesias hasta el Marqués de Cerralbo».³⁸⁶ La popularidad de estos estampados fue tal que también de nuevo Gómez de la Serna, en su obra *Ismos*³⁸⁷ hace una entrada al simultaneismo de los Delaunay y destaca el éxito de estos nuevos estampados o *los primeros tiros al blanco* que en un principio fueron rehusados por la industria pero que posteriormente fueron imitados en todo tipo de anuncios y de variados objetos decorativos.

Es pues probable que Martínez Sierra conociera estos estampados y que incluso tuviera alguna relación con el matrimonio durante su permanencia en España³⁸⁸ y también con otros artistas y músicos del momento³⁸⁹.



Este tipo de cubiertas características de la editorial Estrella se extendieron a otras editoriales que compartieron la misma corriente artística que se producía en diferentes países de Europa. Como ejemplo hemos comparado dos cubiertas, una de ellas realizada en Italia para la colección impulsada por Gabriele D'Annunzio *I classici della musica*³⁹⁰, ya mencionada, y otra impresa en nuestro país como es la cubierta de la obra de Marcela Tynaine *La rebelde*³⁹¹.

Otros rasgos de vanguardia los encontramos en las cubiertas de otras colecciones como la de *Monografías de arte*. En ella, nuevamente, aparecen influencias de diversas tendencias, como el modernismo, evocación del mundo clásico en una línea próxima al Noucentisme catalán de esos años junto a otros elementos propios ya del art decó que imponía sus modelos desbancando al ya obsoleto modernismo. Hay que tener presente que la editorial mantiene su existencia hasta los primeros años de la década de los veinte, cuando el Art Decó estaba plenamente consolidado y aceptado. En las cubiertas para esta colección destinada a conocer las biografías de los artistas contemporáneos tanto de

³⁸⁶ Cita de Ramón Gómez de la Serna recogida por Bonet, Juan Manuel. *Diccionario de las vanguardias en España*. Madrid, Alianza, 1995 en la entrada de Delaunay, Sonia.

³⁸⁷ Gómez de la Serna, Ramón. Obras completas. V, XVI. (1912-1961) Efigies. *Ismos Ensayos*. p 432.

³⁸⁸ No existen trabajos que estudien en profundidad la estancia de los Delaunay en nuestro país. Entre estos escasos trabajos debemos mencionar el de Weelen, Guy. *Los Delaunay en España y Portugal*. En Goya. Nº 46 (1962) pp. 420-429, y también el de Bonet, Juan Manuel. *Los Delaunay y sus amigos españoles*. En: Robert y Sonia Delaunay. [Catálogo de la exposición en la Fundación Juan March abril mayo 1982. Madrid, Fundación Juan March, 1982.

³⁸⁹ El matrimonio Martínez Sierra tuvo una fuerte vinculación con los más destacados músicos españoles del momento como fueron José María Usandizaga que hizo la música para *Las golondrinas* y también para *La llama*, con Joaquín Turina que nuevamente compuso la música para *Margot* y *Navidad* y finalmente con Manuel de Falla que compuso la partitura para la obra *El corregidor y la molinera*, que posteriormente se tituló *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo*.

³⁹⁰ Benedetto Marcello. *Cantate per canto e pianoforte*. Milano, La Santa, 191-.

³⁹¹ Tynaine, Marcela. *La rebelde*. Madrid, Tipografía, 1921.

pintores como de escultores. Entre las publicadas encontramos la del pintor catalán Ramón Casas³⁹², o las de los escultores Enrique Casanovas³⁹³ o José Clará. En todas ellas se repite el mismo modelo como signo diferenciador de la colección y se representa un pequeño jarrón de cerámica con líneas en zigzag. Este jarrón contiene un enorme adorno floral de color azul, color azul modernista, que se desborda e inunda toda la cubierta. En este ramo encontramos una serie de manchas de color ocre y negro, que hacen que la composición tenga un mayor contraste.

Un hecho destacable es que Martínez Sierra, para reproducir tanto la

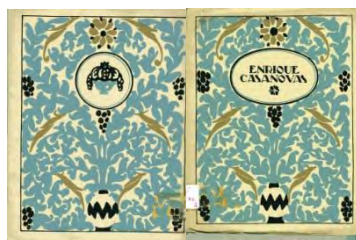
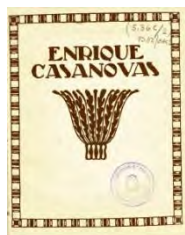


imagen del artista como las obras reproducidas en la obra recurre a la fotografía para presentar imágenes fidedignas y de gran calidad. En el libro de

Ramón Casas el fotógrafo elegido es Mas uno de los fotógrafos más conocidos debido a su actividad como fotógrafo dedicado a captar con su objetivo las obras del arte español mientras que en las restantes citadas el nombre del fotógrafo no aparece reseñado.



Las portadas de esta colección están igualmente muy cuidadas y es en ellas donde aparecen más rasgos referidos al Art Decó. La orla de alrededor de la página suele estar hecha a base de líneas rectas, oblicuas, o en zigzag. En el centro aparece, al igual que en la cubierta un jarrón, pero esta vez está mucho más simplificado, dado que las flores y hojas que contiene son simples líneas rectas.

Estas portadas son bastante homogéneas por lo que identifica nuevamente la colección con bastante facilidad.

Otras cubiertas de esta editorial pueden presentar solamente un dibujo que suele estar compuesto por rasgos simples y estilizados, probablemente obra de Rafael Barradas, ya que este artista también ilustró las cubiertas de otras editoriales en las que aparecen dibujos similares. Otros artistas que trabajan para la editorial Estrella, si bien no son tan prolíficos como los tres anteriormente citados son Ricardo Marín (Barcelona 1874-La Habana 1942), Rafael Sanchís Yago (Castellón 1891-1974) y Laura Albéniz (1890-1944) que, a excepción de Ricardo Marín, son menos conocidos pero que tuvieron la posibilidad de expresarse a través de la ilustración de los libros en la editorial de Martínez Sierra.

³⁹² Ramón Casas. Madrid, Estrella, s.a.

³⁹³ Abril, Manuel. Enrique Casanovas. Madrid, Estrella, s.a.



Un ejemplo de gran profusión decorativa de una cubierta de la editorial Estrella es la de la obra *Vida y dulzura. La sombra del padre, del ama de casa*³⁹⁴ que ilustra una de las obras del propio Martínez Sierra. En esta cubierta, a diferencia de las de la colección *Monografías de arte*, predomina el color ocre y presenta una rica ornamentación floral, que, partiendo de un pequeño florero colocado en la parte inferior, se expande cubriendo la práctica totalidad de la cubierta a excepción de una cartela, colocada en la parte superior en la que se incluye el nombre del autor y el título de la obra. La contracubierta está igualmente decorada pero de forma más sobria, ya que solamente hay un jarrón con flores central y una orla en la que predominan líneas colocadas en oblicuo.

Finalmente debemos de citar otra editorial de Martínez Sierra la Editorial Esfinge creada en 1927.

Las diferentes editoriales en las que Gregorio Martínez Sierra participó son un ejemplo la evolución del arte del dibujo en nuestro país y también de la lenta aceptación del mismo por parte del público. Estas editoriales, cuya apuesta decidida por el arte es notable, avanzan desde las formas más tradicionales a los modelos más vanguardistas, si bien nunca existe una ruptura sino que siempre se mantiene un hilo que une unas creaciones con otras. Sobre los esquemas más antiguos y vinculados al modernismo de finales del XIX y principios del XX se añaden algunas formas más modernas aunque de forma discreta. Sin embargo, el gran cambio se produce en los años veinte cuando el Art Decó arrasa en la decoración e impone su dominio que perdurará bajo diversas formas hasta después de la II Guerra Mundial.

Si las editoriales Renacimiento y Estrella establecen un puente entre los diversos lenguajes artísticos también construyen otro puente entre las editoriales más conservadoras y las que buscan un cambio cultural en la sociedad, dado que su ejemplo será repetido por otras empresas que surgen durante esos años y que contribuyen de forma decidida a la renovación educativa y cultural de España.

4.9. Otras editoriales madrileñas surgidas a la sombra de Renacimiento y Estrella

La Biblioteca Renacimiento por su forma de enfocar la edición trató de conseguir una de las aspiraciones del mundo intelectual español: la de mirar a Europa, aprender fuera de nuestras fronteras y adaptar las formas y modelos en boga en esos años en el Viejo Continente. La editorial Estrella supuso un nuevo

³⁹⁴Martínez Sierra, Gregorio. *Vida y dulzura. La sombra del padre, el ama de casa*. Madrid, Estrella, 1931.

avance y fue el de la preocupación de presentar unos libros de calidad a precios asequibles y, al igual que la anterior, bajo una presentación atractiva y artística.

Por muy diferentes motivos, a los que no es ajeno el desarrollo económico que España vivió, gracias a su neutralidad durante la I Guerra Mundial y los cambios políticos que se vivieron en esos años en el mundo, se propició una cierta modernización del país que favoreció el crecimiento de una pequeña clase burguesa industrial con ansias de ascender en la escala social.

Un importante aspecto a tener en cuenta para explicar el gran desarrollo editorial en nuestro país es la expansión del libro español hacia el mercado de Hispanoamérica. Este nuevo mercado fue de gran importancia especialmente durante el primer bienio de la Gran Guerra. El libro editado en España sustituyó a los libros editados en Alemania y Francia países en guerra desde 1914 a 1918 en los que el monopolio de esos países fue escaso en lo referente a traducciones de autores no hispanohablantes y al gran número de diccionarios y enciclopedias solicitadas por los países de América Latina³⁹⁵. Esta expansión coincidió con un momento en el que intercambio cultural y artístico era muy fluido entre España e Hispanoamérica por lo que también las obras de nuestros escritores tuvieron una fuerte demanda.

La sola actividad cultural no era suficiente para la expansión del libro impreso en nuestro país sino que era necesario renovar los canales de distribución. Un papel determinante para esta distribución la tuvo la Sociedad General Española de Librería³⁹⁶ que facilitó el conocimiento y el acceso a las novedades editoriales editadas fuera de nuestras fronteras. Al entrar los países europeos el comercio se dificultó dadas las carencias propias del momento. Este auge comercial, transcurridos unos años, entró en crisis debido al impago de las exportaciones de libros españoles y produjo no pocos quebraderos de cabeza a muchas de las editoriales españolas, algunas de las cuales desaparecieron, otras se refundieron o bien continuaron con su trabajo pero bajo otro sello comercial.

De las nuevas editoriales que asumen el papel de la renovación y que se inspiran en el clasicismo que comienza a invadir los círculos de artistas y literatos encontramos la editorial *Biblioteca Nueva* creada en 1915 por Ruiz Castillo que anteriormente había colaborado con Gregorio Martínez Sierra en la editorial *Biblioteca Renacimiento*.

³⁹⁵ Estas editoriales, especialmente las francesas también proporcionaban a los españoles establecidos en Francia una fuente de ingresos. Muchos de nuestros escritores hicieron traducciones para las editoriales de Garnier y Hachette durante su estancia en París y que también editaron algunas obras de los escritores españoles.

³⁹⁶ Fundada por la editorial Hachette. Uno de sus objetivos fue la distribución de prensa y revistas extranjeras y que abrió una gran librería en Madrid donde se podían adquirir las últimas novedades editoriales publicadas en el extranjero

Como su nombre indica busca la renovación y la novedad. Su actividad editorial todavía continúa en el siglo XXI. Su primer emplazamiento la sitúa en la calle Lista 68³⁹⁷ de Madrid y entre sus objetivos editoriales encontramos el pretender «explotar discriminadamente en el libro los ensayos y otras colaboraciones periodísticas, sacrificados literalmente a la efímera vida cotidiana... [y también] cierto número de novelistas que encuentran sin esfuerzo editor que les publique sus obras de ficción tienen acogida en nuestra editorial para sus volúmenes de ensayos, de difícil o imposible colocación en la competencia»³⁹⁸. Es decir, que los comienzos de la Editorial Biblioteca Nueva se basan en publicar obras de escritores de prestigio y aquellas obras en las que se recopilan bien artículos publicados anteriormente en la prensa o bien algunos ensayos de más difícil venta.

La experiencia del editor Ruiz Castillo en la editorial Renacimiento también debió de ser de gran utilidad a la hora de elegir unos modelos de cubiertas en los que la ilustración de la misma estaba igualmente encaminada a embellecer la edición. En algunas de sus cubiertas, al igual que sucedía en Renacimiento, la tipografía que utiliza juega el mismo papel decorativo que la ilustración, si bien es más modesta si la comparamos con la de Renacimiento.

En los inicios de la editorial las cubiertas son más bien sobrias aunque con el paso del tiempo el dibujo en las mismas adquiere mayor relevancia. Una de las explicaciones pudiera ser la incorporación de Arturo Ruiz Castillo, hijo del fundador de la editorial como ilustrador de la misma, tónica general de la política empresarial de otras editoriales en las que para lograr su desarrollo se participe en el negocio a la práctica totalidad de los miembros de la familia. Toda la obra de Ruiz Castillo supone una apuesta por los nuevos lenguajes y sus cubiertas, como veremos posteriormente, son fruto de una investigación continua para renovar el dibujo de los libros. La inquietud y el deseo de cambio y apertura a nuevas ideas motivarán al dibujante a participar en algunos de los proyectos educativos durante los años de la República.

Otra de las firmas que también aparecen en la década de los años veinte en esta editorial es la de Fernando Marco que, como vimos anteriormente, también estuvo vinculado a Renacimiento y que, como ya mencionamos con anterioridad, era un dibujante de gran prestigio en los primeros años del nuevo siglo XX.

4.10. El auge de las nuevas editoriales, imprentas, librerías, sociedades anónimas y empresas familiares. Su contribución al incremento y evolución del libro

³⁹⁷ Ruiz-Castillo Basala, José. El apasionante mundo del libro. Memorias de un editor. Madrid, Agrupación Nacional del Comercio del Libro, 1972, p.83.

³⁹⁸ Ruiz-Castillo Basala, José. Op. cit. p. 93.

4.10.1. Caro Raggio y el modernismo como sinónimo de cambio

La vigorosa actividad editorial que se emprende en la capital de España favorece el que muchos personajes vinculados a la actividad cultural de esas primeras décadas del siglo XX se embarquen en la aventura de la industria bibliográfica.

Surgen empresas anónimas fruto de la asociación de actividades ligadas al mundo del libro, desde empresarios procedentes de la industria papelera³⁹⁹ hasta particulares que, por muy diversas razones, aunque suelen primar más las razones ideológicas que las económicas, apuestan por esta actividad. Muchas de estas editoriales tienen una vida efímera pero su contribución a la producción bibliográfica nacional es de gran importancia.

Entre estos personajes ajenos al mundo de la edición pero vinculados al mundo cultural bien por lazos familiares o por su propia actividad creativa tanto literaria como artística encontramos a Rafael Caro Raggio que funda en Madrid la editorial homónima Caro Raggio. Este nuevo sello editorial irrumpe en el mundo editorial con la finalidad de publicar los libros de sus cuñados Julio y Pío Baroja aunque, con el devenir de los años, su nómina de escritores se amplía al margen de lo estrictamente familiar e incluye en su catálogo a muchos de los pensadores y renovadores de la llamada generación literaria del 14.

Como característica de este sello editorial en referencia a las cubiertas de sus libros destacamos que, por regla general, éstas tienden hacia la sobriedad y el equilibrio propio del clasicismo. Es frecuente ver en muchas de sus cubiertas la efigie de perfil de Erasmo de Róterdam, ésta puede aparecer en el centro de la cubierta sin ningún adorno, o bien adornada con modelos ornamentales característicos del art déco de esos años. Otras de sus cubiertas suelen llevar simplemente un ligero adorno floral consistente en una sencilla hoja.

En las primeras obras que edita Caro Raggio las cubiertas que, generalmente ilustran los títulos de las obras de los Baroja, suelen ser bastante sobrias y clásicas. La mayoría consisten en la representación de un retrato del protagonista de la obra enmarcado dentro de un óvalo. No obstante esta concepción clásica del diseño, los retratos se alejan del realismo, pues la imagen de los retratados son seres inexistentes pero que, a través de sus rasgos, representan los vicios o virtudes que van a quedar reflejados a lo largo de la narración. Los retratos de estos personajes enigmáticos y la incertidumbre que provocan sólo se podrán desentrañar a través de la lectura de las páginas del relato. La cubierta ilustrada de esta forma es un claro reclamo para la lectura, pues busca sembrar la duda y el interés del lector. La mayoría de estas cubiertas están sin firmar pero en

³⁹⁹ Un destacado personaje es Nicolás María de Urgoiti presidente de Papelera Española y posterior fundador de la editorial Calpe y su posterior fusión con la editorial Espasa.

una de las recopiladas por nosotros y que ilustra la obra de Pío Baroja *El aprendiz de conspirador*⁴⁰⁰ aparece enmarcada en un cuadrado la consonante R.

Nosotros la atribuimos a otro miembro de la familia Baroja, Ricardo Baroja, pintor y escritor. En su faceta artística es más conocido como grabador que como dibujante. Como pintor sus obras no son especialmente destacadas por los críticos. Estuvo muy vinculado a los círculos artísticos del momento y en su domicilio se montaban concurridas tertulias que eran frecuentadas por escritores y artistas como Rubén Darío, Los Machado y Jacinto Benavente. De los artistas que participaban en estas reuniones los nombres más importantes son los de Rafael Penagos, Joaquín Mir, Darío de Regoyos, Santiago Rusiñol, Julio Antonio y Antonio Macho. Poco a poco estas tertulias se trasladaron del domicilio familiar a una serie de cafés como la conocida tertulia del Café Levante, situado en la calle de Arenal.

En estas tertulias predominaba la controversia y crítica artística frente a la literaria, de hecho, no sólo son los artistas plásticos son los que participan sino que también se incorporaron los músicos. En su momento, esta tertulia, propiciada por Ricardo Baroja, era observada con recelo por los ambientes más conservadores que los consideraban excesivamente modernistas, utilizando este término como signo de renovación artística y ruptura con la tradición clásica. Esta renovación artística que era impulsada por los miembros de la editorial continuará en años posteriores durante la década de los veinte en la que se incorporarán las firmas de los artistas e ilustradores más destacados del momento. Su actividad editorial continuará hasta el año 1931, cuando Caro Raggio vende todo su fondo editorial a Espasa Calpe⁴⁰¹.

4.10.2. La editorial Mundo Latino. Del Modernismo al Ultraísmo a través del Clasicismo

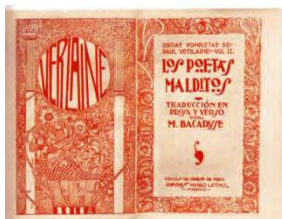
Otra nueva editorial de las primeras décadas del siglo XX es Mundo Latino⁴⁰², nombre que hace referencia al mundo clásico. Esta editorial contaba con una librería para vender su propia producción. Dentro del amplio abanico de títulos publicados comprobamos cómo a finales de la primera década de la y a comienzos de los años veinte sus cubiertas están profusamente ornamentadas con motivos florales y vegetales en las que se entremezclan junto a los modelos

⁴⁰⁰ Baroja, Pío. *El aprendiz de conspirador*. (Memorias de un hombre de acción. Madrid, Caro Raggio, 1920

⁴⁰¹ Sánchez Vigil, Juan Miguel. Op. cit. p.69

⁴⁰² Mundo Latino tenía su sede en 1916 en la Calle Barbieri, 1 dup. y que en los anuncios se presentaba como editorial con las obras completas de Ricardo León, de Rubén Darío, de Francisco Villaespesa. También ofrecía novelas y estudios de autores extranjeros como Rousseau, Voltaire, Kant, Sthendal, Stern, Kalidasa, Maquiavelo. Por lo que respecta a escritores españoles contemporáneos en el elenco de sus primeros años encontramos obras de Francés, Carretero, González Blanco, López de Saa, Fernández Flórez, Répide, Destaca también que la editorial cuenta con talleres propios de imprenta y encuadernación y que puede asumir cualquier tipo de trabajo destinado al mundo editorial de España y América.

modernistas otros de tendencia más clasicista en la búsqueda de una sintonía y equilibrio, haciendo gala del nombre de su sello editorial.



Un claro ejemplo de esta tendencia lo encontramos en las cubiertas realizadas por J. Dehesa de Mena⁴⁰³ para las obras completas del poeta francés Paul Verlaine⁴⁰⁴. En ella destaca la delicadeza del dibujo y también un gran rasgo de modernidad como es el decorar tanto la cubierta como la contracubierta, formando un continuum y siendo además esta última mucho más atrevida de diseño. En esta contracubierta se inscribe el nombre del poeta en un círculo, colocado en la parte superior con una tipografía diseñada por el propio artista. Debajo hay un gran jarrón de flores flanqueado por dos columnas blancas. Las flores del jarrón cubren casi la totalidad de contracubierta y se integran con la decoración que sirve de fondo.

La cubierta, por el contrario, es mucho más simple y se limita a una orla decorada igualmente con flores. En ella hay que destacar de nuevo la tipografía hecha a mano alzada por el dibujante. En el centro aparece una hoja que durante un tiempo fue el signo de identidad de la editorial. Otro volumen de las obras completas de Paul Verlaine está decorado con una orla floral de motivos de inspiración renacentista. En este caso esta cubierta lleva la firma de Orheia, artista que no hemos podido identificar. Otro modelo de cubierta decorada exclusivamente con elementos florales es la realizada para el volumen XVII de las obras completas de E. Gómez Carrillo *Campos de Batalla Campos de Ruinas*.⁴⁰⁵



En este ejemplo, sobre un fondo azul ultramar se dibujan, en color blanco, unas ramas cubiertas completamente de hojas. Para romper la monotonía se añaden unas flores compuestas por una serie de dibujos geométricos que dan viveza a la composición que se extiende por el lomo de la obra, si bien, y a diferencia del ejemplo anterior no se llega a la contracubierta. El título de la obra está inserto en un rectángulo y está escrito con letras rojas hechas a mano alzada. Lo mismo sucede con el nombre del autor y la designación de la numeración del tomo de las obras completas que también están escritas en tinta roja. Los dibujos de estas cubiertas están realizados en su solo color y la mayor parte de las mismas son monocromas, bien en azul, sepia o magenta. En la parte superior o central siempre aparece una cartela con el fondo en blanco donde

⁴⁰³ Dibujante del que no tenemos muchos datos. Su nombre aparece en la I Exposición Libre de Bellos Oficios celebrada en Madrid en 1919 en el Salón del Círculo de Bellas Artes y también participa como dibujante en los diferentes Salones de los Humoristas que se celebran en la capital y siempre la crítica destaca de él la delicadeza que impregna toda su producción artística.

⁴⁰⁴ Verlaine, Paul. *Los poetas malditos*. Traducción en prosa y en verso de Bacarisse. V. II de las obras completas de Paul Verlaine. Madrid, Mundo Latino, 1921.

⁴⁰⁵ Gómez Carrillo, E. *Campos de Batalla Campos de Ruinas*. Prólogo de Benito Pérez Galdós. Obras Completas tomo XVII. Madrid, Mundo Latino, s.a.

figura como elemento esencial distintivo del tomo el nombre del autor, el número del volumen dentro de la colección de las obras del autor.

La ilustración de la cubierta para la obra *Dedicatorias* está compuesta igualmente por una orla con decoración vegetal y en ella se han dibujado unas hojas similares en su forma a las hojas de los castaños. Estas hojas rodean el rectángulo donde aparece el nombre del autor, el título y el número del correspondiente al volumen. Un detalle significativo es que la orla no es simétrica,



puesto que la parte inferior es más ancha que la superior y lo mismo sucede con el lado derecho que igualmente es más ancho que el izquierdo. En este ejemplo, además de la decoración de la orla en el rectángulo, aparecen dos plumas unidas por su parte inferior y, en esta ocasión ambas son simétricas. De nuevo encontramos la cubierta realizada a una sola tinta, marrón sobre fondo blanco.

En algunos casos como sucede en la edición de las *Opera Omnia* de Miguel del Valle Inclán, en la cubierta no aparece bien delimitado el espacio, generalmente rectangular para indicar el nombre del autor y el título de la obra sino que se ha abierto un espacio en blanco que la ornamentación deja libre para este fin. Estas cubiertas están realizadas por el artista Moya del Pino y, al parecer, el modelo para las mismas fue elegido por el propio escritor Miguel del Valle Inclán⁴⁰⁶. Unas cubiertas igualmente singulares y que no prescinden tampoco de la abigarrada ornamentación floral son las destinadas a las obras de Rubén Darío. En estas cubiertas, junto a la decoración vegetal, se introduce la figura humana, representada por un busto de mujer representada según los principios del modernismo. Detrás de la figura aparece un paisaje con árboles y una edificación al fondo. La indumentaria de la mujer, que está colocada en primer plano, se funde con la decoración de la cubierta. El nombre del autor y el título de la obra se insertan en un rectángulo en posición vertical. El color de las letras es el mismo elegido para el resto de la decoración.

Esta editorial en los años veinte publicará obras de autores de vanguardia cuyas cubiertas serán igualmente ilustradas por importantes dibujantes que mostrarán en ellas los diferentes lenguajes artísticos de esos años.

4.10.3. Alberto Jiménez Fraud. El amor al libro, a su belleza y a su utilidad

La renovación gráfica del libro durante estos años no se limita exclusivamente a la búsqueda y expresión a través de nuevos lenguajes sino que se tiene como objetivo la realización de un producto de calidad. Para ello se trata de elevar la calidad de la impresión y armonizar innovación y belleza. En esta línea encontramos algunas de las obras del poeta Juan Ramón Jiménez, siempre

⁴⁰⁶ Trapiello, Andrés. *Imprenta Moderna*. Op. cit. p. 64.

preocupado por la belleza y presentación de los libros. Tenía especial interés en que sus obras se imprimieran con buen papel y bellos tipos de imprenta que buscaba él mismo en talleres europeos. Su estética fue posteriormente imitada por otros autores si bien no llegaron al nivel de perfección de las ediciones del poeta.

Otro impresor preocupado por la calidad y belleza de los libros es el andaluz Alberto Jiménez Fraud (1883-1964) que fue el director de la Residencia de Estudiantes desde 1910 a 1936. Cuando se traslada a Madrid en el año 1905 desde Málaga, su ciudad natal, estaba ya licenciado en Derecho. El joven abogado tenía además una carta de presentación para Francisco Giner de los Ríos por lo que entró rápidamente en contacto con la Institución Libre de Enseñanza. Este hecho le permitió viajar a Inglaterra a través de la Junta de Ampliación de Estudios en 1907 si bien, al parecer, la Junta no subvencionó ni el viaje ni la estancia⁴⁰⁷. En 1910 y, a instancias de Francisco Giner de los Ríos, Alberto Jiménez Fraud es nombrado director de la Residencia de Estudiantes que en esos años estaba ubicada en la calle Fortuny. Su puesto como director le permite asumir la labor editorial de la Residencia.



El primer libro que publica esta Institución es la obra de José Ortega y Gasset *Meditaciones del Quijote*⁴⁰⁸. La cubierta que ilustra esta obra es sobria y el único ornamento de la misma consiste en la cabeza de un joven griego obra del reputado artista Fernando Marco, ya mencionado como creador de las cubiertas de la editorial Renacimiento durante esos años y que, al parecer, era amigo del poeta Juan Ramón Jiménez.⁴⁰⁹ Esta ilustración de Fernando Marco, empleada también como ilustración para las cubiertas de la revista de la Residencia que tenía por título *Residencia de Estudiantes*. Al margen de las publicaciones de la Residencia que regentaba, Jiménez Fraud lanza al mercado una serie de colecciones de libros que destacaron por su calidad tanto por lo que respecta al contenido: autores y obras como al continente. Son libros bien hechos, bien compuestos y bien impresos. Las colecciones en las que Jiménez Fraud se implicó directamente como editor fueron la colección *Senderos de arte*, la colección *Granada*, *Abeja* y *Lecturas de una hora*.

La colección *Senderos del Arte* es una muestra inequívoca del gusto y exigencia del editor a la hora de sacar al mercado su producto editorial. Estos libros, impresos en tela y oro son impecables. Sólo se imprimieron dos títulos; ambos de Manuel Bartolomé Cossío, padre de su futura esposa Natalia Cossío titulados *El Entierro del Conde de Orgaz*⁴¹⁰ y *Lo que se sabe de la vida del Greco*⁴¹¹, a

⁴⁰⁷ Trapiello, Andrés. Op. cit. pp. 84-90.

⁴⁰⁸ Ortega y Gasset, José. *Meditaciones sobre el Quijote*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 1914.

⁴⁰⁹ Hay que recordar que Juan Ramón Jiménez trabajó junto a Gregorio Martínez Sierra en la “Biblioteca Renacimiento” y pudiera establecer amistad con Fernando Marco, ilustrador de esta editorial.

⁴¹⁰ Cossío, Manuel Bartolomé. *El entierro del Conde de Orgaz*. Madrid, Alberto Jiménez Fraud, Imprenta Clásica Española 1914. Colección Senderos de Arte.

pesar de que se anunciara que la colección nacía con el propósito de «esta colección publicará en castellano y en otros idiomas, breves monografías sobre diversos asuntos de arte».

Otra de las colecciones de Jiménez Fraud es la *Colección Granada*. La sede social se ubicaba en la calle Diego de León número 5 y coincidía con el domicilio del propio Jiménez Fraud. Si bien el propósito de la misma era ofrecer a los potenciales lectores una amplia selección de títulos, al igual que sucedió con su anterior colección, tampoco se llegaron a publicar todos los títulos prometidos a pesar de que esta colección también destacaba por su belleza y calidad. La colección *Granada* se compone a su vez de otras sub colecciones como *Antología*, *Filosofía*, *Novela*, *Teatro*, *Viajes* y otra serie inespecífica. A pesar de su diversidad y amplitud de objetivos solamente se publicaron catorce títulos. Esta, según muchos bibliófilos es una de las colecciones más bellas de la historia de la edición española de los primeros años del siglo XX.

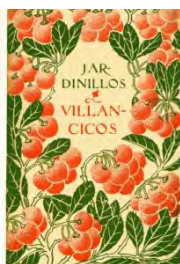
Fraud al elegir el formato toma como modelo la colección inglesa Everyman de la firma Dent, que él mismo debió de conocer y disfrutar con su lectura durante su estancia en Inglaterra, aunque también se puede encontrar una cierta influencia de las ediciones impresas en París por Nelson que publicaban obras en francés y en castellano.

Hay que tener presente que durante esos años era difícil sustraerse a la fuerte influencia francesa que existía en todas las manifestaciones culturales. La selección de los títulos de esta colección muestra el criterio personal del editor. Se ha repetido en numerosas ocasiones que parece como si Fraud quisiera hacer partícipe a los lectores del placer que a él personalmente le supuso la lectura de dichas obras. Las traducciones de las mismas están hechas en muchas ocasiones por amigos personales del editor. Por lo que respecta a su aspecto exterior los libros están impresos en tela. Son muy características de esta colección sus guardas que están decoradas con una granada que, simbólicamente, aluden al nombre de la colección. La colección clásicos Granada tienen una cubierta muy característica y es igual para todos los títulos. Consiste en una orla floral de color verde, simple, alejada de las orlas modernistas. Como adorno destacan las granadas dibujadas en rojo. La decoración no se limita a la cubierta sino que también la encontramos en la contracubierta y en el lomo de la obra donde se repiten ambos elementos.

Otra de las joyas bibliográficas editadas por Jiménez la encontramos en la colección *Jardinillos o libros para regalo*. Esta colección está realizada en colaboración con Juan Ramón Jiménez. Toda la colección es de una gran perfección tanto en lo relativo a los textos como a la impresión como no es de extrañar al

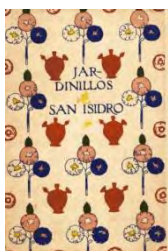
⁴¹¹ Cossío, Manuel Bartolomé. *Lo que se sabe de la vida del Greco*. Madrid, Alberto Jiménez Fraud, Imprenta Clásica Española, 1914. Colección Senderos de Arte.

participar en ella el poeta Juan Ramón y pronto fue un referente para el resto de los editores nacionales.



De ella se destaca que «Ese primor tipográfico que pronto sirvió de pauta a todo editor que se respetase»⁴¹². Esta edición fue recibida favorablemente por toda la crítica y la revista *España* recoge la puesta a la venta de esta colección y dice al respecto: «Jardinillos de Navidad y Año Nuevo... Nuevo y atractivo aspecto tienen estos cuadernitos de cubierta en color, siempre distinta, en que se combinan graciosamente frutas y hojas. Una mano delicada

se advierte en la confección de estos libros y en la compostura de su texto»⁴¹³. Sin lugar a dudas la supervisión estaba hecha por Juan Ramón Jiménez. Los adornos



florales mencionados por la crítica son obra de Fernando Marco como la cubierta de *Jardinillos. Villancicos*⁴¹⁴. Los libros están impresos a dos tintas y se escoge el color que predomina en el dibujo para el título, para la portada y para la primera palabra de cada poema, el nombre del autor y el hilo de la costura que une las hojas. Los dibujos de Marco son atractivos, con influencia modernista por el entramado de las hojas y la abundancia de líneas curvas utilizadas. Una de las cubiertas que rompe con la tónica general son los *Jardinillos de San Isidro*⁴¹⁵. En esta cubierta, Marco abandona las líneas curvas y opta por una rectilineidad y ritmo más acorde con los nuevos modelos simples que el Art Decó iba imponiendo.

Si esta colección está dirigida a un público selecto, no hay que olvidar que incluso el editor la considera como una colección de regalo, en la colección *Abeja* encontramos notas que muestran un deseo de acercamiento a un público más amplio esquemas más modernos y acordes con las editoriales que optaron por una línea más de vanguardia y que comenzaban a surgir en nuestro país. Un hecho destacable es que una de estas obras, *Emelina*⁴¹⁶ en lugar de ser impresas por la Imprenta Clásica la realiza Gabriel García Maroto, artista, impresor y editor que igualmente propugnaba un cambio estético en los libros.

La apertura hacia la modernidad que se percibe en la anterior colección se consolida en la colección *Lecturas de una hora*. Tal y como su nombre indica, el editor se inspira para ello en las colecciones de quiosco que tanto proliferaron en esos años en nuestro país. Sin embargo, la cultura y el buen gusto estético del editor se siguen percibiendo en esta colección a pesar de que el objetivo es el del acercar la lectura y disfrutar de la misma en cualquier momento del día en el que

⁴¹² Carmichael Alonso Libros. *Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Estudiantes*. Catálogo. Llorede de Canyon, Carmichael, s.a. p.48.

⁴¹³ Libros y revistas. *Revista España* nº 146 (18 de enero de 1918, p. 13).

⁴¹⁴ *Jardinillos. Villancicos*. Madrid, Jiménez-Fraud, 1918.

⁴¹⁵ *Jardinillos de San Isidro*. Madrid, Jiménez-Fraud, 1918.

⁴¹⁶ Gobineau, Conde de. *Emelina*. (V. 3) Traducción de Juan de Málaga (Alberto Jiménez Fraud). Madrid, Alberto Jiménez Fraud, 1921. Imprenta de Gabriel García Maroto. De este libro hubo una segunda y tercera edición realizadas ambas en 1922.

se tenga una hora libre. «Una hora en el tren, en el coche; una hora en un banco de un jardín; una hora de paseo al sol, o de espera o de vagar aburrido, o de desvelo en la noche. Nada mejor para llenar ese hueco de tiempo y distraer el espíritu que *LECTURAS DE UNA HORA*»⁴¹⁷.



Esta colección presenta todas las cubiertas decoradas; en muchas de ellas aparece de nuevo la firma de Fernando Marco como sucede en la cubierta de la obra titulada *Los dos gemelos del Hotel Corneille*⁴¹⁸. En esta cubierta Marco está más influido por los nuevos lenguajes vanguardistas. En su cubierta a tres tintas: sepia, blanco y negro se descubren rasgos del cubismo y del futurismo. Son rasgos cubistas la forma en cómo se ha resuelto el rostro y el cuerpo del segundo personaje que aparece en la composición, algunos rasgos en el cuerpo del primer personaje elegantemente vestido de smoking dentro de la tendencia conocida como *dandismo*. Son elementos futuristas las ruedas o hélice que aparecen en primer plano, en el lado derecho de la composición en movimiento y, en general, el movimiento o carrera que toda la composición sugiere.

Un detalle altamente significativo y que sorprende en la composición es la imagen de las piernas femeninas con tacón que se superponen a la figura de formas más cubistas. De estas piernas no sabemos de quien son pero sí sugieren la presencia de otro personaje femenino. De estas piernas podemos decir que son un guiño a la abstracción o también al surrealismo. Por último, la figura femenina por su tocado y actitud, está alejada completamente de los modelos femeninos modernistas. La composición es triangular y obliga a centrar la atención curiosamente en la parte inferior derecha, donde la hélice, rueda y turbina están colocadas. Probablemente, la intención del artista fuera la de ver cómo cambian los tiempos, cómo la velocidad comenzaba a introducirse en la vida y a condicionarla. El resto de las cubiertas de esta colección si bien son atractivas, había que incitar al público a la compra y posterior lectura de la obra, aun estando alejadas del modernismo aunque tampoco presentan muchos rasgos vanguardistas como la descrita.

Destaca la sobriedad del color y una tipografía que, al igual que sucede con los elementos dibujados se utilizan tipos de gran modernidad frente a otros tradicionales dentro del mundo de la edición.

⁴¹⁷ Propaganda editorial que aparece en el número 18 de la colección. Recogida por Carmichael Alonso. Op. cit. p. 59.

⁴¹⁸ About, Edmundo. *Los dos gemelos del Hotel Corneille*. Madrid, Alberto Jiménez Fraud, 1912. Imprenta de Rafael Caro Raggio. Lecturas de una hora nº 21.

4.10.4. Otras pequeñas editoriales y su destacado papel en el campo de la edición



Finalmente, hay que destacar el papel de otros pequeños impresores y editores. Una muestra la encontramos en la edición de la obra de Federico Carlos Sáez de Robles *La soledad recóndita*⁴¹⁹ cuya cubierta está ilustrada por Hipólito Hidalgo de Caviedes. En ella se reproduce el interior de una catedral gótica en la que se aprecian las altas y finas columnas y un incensario que pende del techo. Un claro rayo de luz alumbra este interior oscuro que ilumina la imagen de una mujer ataviada con un traje de color rojo que es el único elemento que añade a la composición una nota de color. La mujer sujeta con su mano derecha una calavera y parece como si quisiera entablar un diálogo con ella en la más pura reminiscencia del famoso Hamlet de Shakespeare. Es una cubierta mágica, misteriosa, con guiños hacia la pintura simbolista, como la pintura de los sueños pero que todavía conserva una influencia modernista. La tipografía también tiene dichos rasgos ya que en ella predominan más las líneas curvas que las rectas.



Otra cubierta del mismo ilustrador es la de la obra de Alberto Guillén *El libro de las parábolas*⁴²⁰ en la que de nuevo el artista presenta una cubierta de reminiscencia modernista pero también con evidentes signos de modernidad. En el lado derecho de la cubierta dibuja la figura de un profeta de perfil que está sentado. Esta imagen recorre toda la cubierta desde la parte superior a la inferior. Su dibujo recuerda las representaciones del arte babilónico especialmente por la forma de representar la barba de dicho personaje. Su indumentaria es una gran mancha negra y también destaca su delgado brazo blanco sobre la enorme barba que llega hasta su cintura. En el ángulo inferior izquierdo se ha representado a un grupo de mujeres que están hechas de forma esquemática y que incluso recuerdan las figuras realizadas por Alberto Díaz para la obra de Rafael Cansinos Assens *Movimiento V P*, cubierta de gran modernidad.

El fondo de la cubierta es de color verde para que todos los elementos de la composición destaquen sobre él. La composición se completa con una cartela de fondo blanco colocada en la parte destinada para incluir en ella el nombre del autor de la obra y el título de la misma. La tipografía presenta rasgos ligados a la tradición tipográfica clásica.

Las pequeñas editoriales surgen en la capital madrileña y se suman a la labor, siempre compleja, de publicar obras de poesía como es la editorial Galateo que publica la obra poética de Andrés Álvarez Valentín titulada *Reflejos*⁴²¹ en la que el

⁴¹⁹ Sáez de Robles, Federico. *La soledad recóndita*. Madrid, Tipografía de Zamora Zaballós, 1920.

⁴²⁰ Guillén, Alberto. *El libro de las parábolas*. Madrid, Nosotros, 1921.

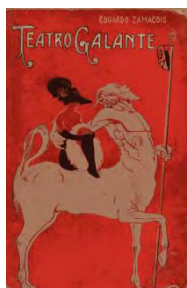
⁴²¹ Álvarez Valentín, Andrés. *Reflejos*. Madrid, Galateo, 1921.

artista García Cuervo, del que no tenemos noticias biográficas, nos presenta como elemento esencial de la cubierta un esbelto cisne que nada sobre las aguas y cuya imagen se refleja en la misma. Tras el cisne se ha dibujado un cuerno de la abundancia del que emanan gotas de lluvia que caen sobre el lago.

La cubierta está toda ella realizada en color tierra tanto la ilustración como la orla en la que aparecen motivos vegetales y que rodea toda la cubierta. La tipografía es del mismo color. Es una cubierta que podemos considerar de transición tanto en lo que respecta al dibujo como a la tipografía ya que especialmente es en ésta en la que podemos apreciar cómo todavía perdura la ornamentación de los tipos con formas circulares si bien se tiende a hacerla más simple en una vuelta al orden de gusto clásico frente al exceso modernista.



El prolífico Eduardo Zamacois publica su *Teatro galante. Nochebuena el pasado vuelve frío*⁴²² ilustrada por una cubierta firmada con el anagrama RR y de gusto modernista. En ella, sobre un intenso fondo de color rojo se ha dibujado un centauro, mitad hombre y mitad caballo con cabeza de macho cabrío y que lleva en



una de sus manos un pequeño estandarte. Sobre su grupa monta una mujer que cubre su cabeza con un gran gorro de color negro. Lleva el torso al descubierto y se tapa con una amplia falda de volantes que permiten ver sus piernas enfundadas en medias negras que destacan sobre el resto de la cubierta.

Es una cubierta de cierto erotismo que recuerda a algunas de las obras de Toulouse Lautrec en las que se representaban las mujeres que encontraba en los cabarets del París de principios de siglo que mostraban sus piernas cubiertas con medias negras.

La tipografía conserva bastantes rasgos del gusto modernista debido a las formas ondulantes que presentan las letras utilizadas para indicar, en la parte superior de la composición, el nombre del autor y el título de la obra.

4.11. El papel de las librerías-editoriales y su participación en la revitalización de la edición

La figura del editor independiente, intrépido, que arriesga su capital en la edición de libros es una figura que nace y se consolida en los primeros años del siglo XX. En esos primeros inicios, no obstante, muchos de los libreros continúan compaginando el trabajo editorial con el de la librería como hemos visto el caso de Gregorio Pueyo y su gran contribución a la difusión del modernismo.

⁴²² Zamacois, Eduardo. *Teatro galante. Nochebuena el pasado vuelve frío*. Madrid, Antonio Garrido editor. 1910.

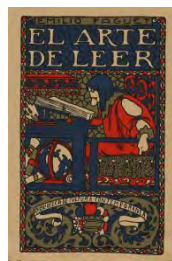
Madrid, es la ciudad junto con Barcelona donde se concentran el mayor número de librerías. Estos libreros, muchos de ellos con largos años de experiencia en el mundo del comercio del libro, emprenden con gran dinamismo la función de editores. Dentro de este grupo encontramos el nombre de Rubiños, «librería atendida por varias generaciones de sus respectivos apellidos...que ha tenido varios emplazamientos»⁴²³.

Esta editorial, con gran tradición y experiencia en el comercio del libro, mantuvo su actividad como librería y también como editorial hasta el año 2004. En los primeros años de su actividad como editor las cubiertas de algunas colecciones de esta editorial son francamente innovadoras como las que se hicieron para la colección de aventuras *Mack Bull contra Nick-Arter* para atraer al público y obtener un destacado éxito editorial. Una cubierta especialmente interesante es la de la realizada por Rafael Penagos para la obra de M.A. Bedoya *El hombre de las gafas de color amatista*⁴²⁴. En esta cubierta encontramos la obra de un joven Penagos que va asimilando las nuevas expresiones artísticas y que se encuentra en un momento de búsqueda de su propia forma de expresión.

Para esta ocasión dibuja el rostro de un personaje inquietante que oculta sus ojos con unas gafas de color amatista tal como indica el propio título. El retrato tiene unos rasgos duros, reforzados por medio de gruesas líneas negras que sólo la mancha de color logra mitigar. Es un retrato realizado en una línea con concomitancias expresionistas muy alejado de las posteriores ilustraciones del artista. En esta obra Penagos demuestra, a pesar de lo temprano de su fecha su gran habilidad para el dibujo, fruto de su aprendizaje durante sus estancias en París y Londres siendo un exponente de cómo el artista fue adquiriendo un conocimiento profundo de las técnicas cartelísticas así como del conocimiento de los nuevos lenguajes artísticos. En años posteriores esta editorial continuará sus proyectos editoriales con nuevos artistas y nuevas cubiertas atrevidas y atractivas.



Otra cubierta del joven Penagos es la de la obra Emilio Faguet *El arte de leer*⁴²⁵ editado en Valencia y que presenta una cubierta de clara reminiscencia del neo gótica en la que una mujer de larga cabellera lee un libro tras una vidriera colorista. Con esta ilustración Penagos hace un doble juego ya que utiliza imágenes de estilos familiares para unirlos a mensajes sociales más modernos como es la necesidad de la mujer de instruirse a través de la lectura, una lectura que es todo un arte como su propio título expresa e indispensable



⁴²³ Ruiz Castillo, J. Op. cit. p.96-97.

⁴²⁴ Bedoya, M.A. *El hombre de las gafas de color amatista*. Madrid, Rubiños, 1916.

⁴²⁵ Faguet, Emilio. *El arte de leer*. Valencia, Estudios, 191-.

para incorporarse a la sociedad y no quedar encerrada entre los muros de las estancias de su hogar.

En el año 1918 surge otra editorial, Calpe, cuya importancia en el mundo editorial español es esencial y cuya actividad continúa en el actual siglo XXI unida a la editorial catalana Espasa. Esta editorial, recorre el camino de forma contraria al de Rubiños, cuyos libros serán impresos en los talleres de Calpe a partir de 1923⁴²⁶. Calpe primero se constituye como editorial y, posteriormente, amplía su actividad e incorpora la venta de libros a través de la creación de la gran librería la Casa del Libro que en el siglo XXI sigue siendo una librería de referencia en plena calle Gran Vía de Madrid.

Las primeras cubiertas de esta nueva editorial, en un primer momento, son como sucede en la mayoría de las nuevas editoriales que comienzan su trayectoria, sobrias, siguiendo un modelo tradicional de cubierta en la que la se imita la portada sin apostar por la cubierta.

De las diversas colecciones hay que mencionar por su importancia en el mundo de la difusión de la cultura la colección Universal, embrión de la posterior colección Austral que tan merecida fama tiene todavía en la actualidad. La colección Universal se pone a la venta en 1919 con una sobria cubierta en la que el título de la obra siempre va a estar escrito en color rojo y en letra romana. En la parte superior figura el nombre de la colección así como el número del volumen dentro de la misma. Posteriormente, esta editorial, especialmente a partir del año 1923, incorporará a sus cubiertas los dibujos de los más destacados artistas del momento como Barradas para su colección de *Cuentos para niños* o Luis Bagaría junto a Ángel Vivanco para la colección *Los Humoristas*. Calpe no sólo ilustrará sus cubiertas con dibujantes de fama consolidada sino que también promocionará a los jóvenes ilustradores que a partir de esos años constituirán y consolidarán una de las mejores generaciones de dibujantes españoles del siglo XX.

4.12. Cataluña y el Noucentisme. El retorno al Clasicismo y a la búsqueda de la universalidad

Mientras que en Madrid el Modernismo, a principios de siglo, representa todavía la imagen de modernidad a pesar de los diferentes guiños que encontramos a partir de la primera década del nuevo siglo a favor de la penetración lenta y casi imperceptible de otras formas artísticas, en Cataluña, por el contrario, existe un deseo manifiesto de finalizar con el Modernismo que estaba fuertemente arraigado y había invadido los hogares y tenía plena aceptación por el público.

Esta proliferación había, de alguna manera, saturado su campo de acción y limitado su renovación. No es de extrañar que, a comienzos del siglo, surgiera una

⁴²⁶ Sánchez Vigil, Juan Miguel. Op. cit. p.267.

reacción frente a este movimiento y a sus excesos ornamentales. Se busca la vuelta al equilibrio, al orden y a la sobriedad lo que obliga a volver la mirada hacia el mundo clásico. Este nuevo movimiento catalán recibe en nombre de Noucentisme haciendo alusión a que sus comienzos coinciden con los inicios del novecientos.

En el Noucentisme, al igual que sucedía con el Modernismo, hay un fuerte componente ideológico y político pero en este caso además existe una plena conjunción entre cultura y política. Por primera vez, la emergente burguesía catalana asume los principios del Noucentisme y participa plenamente en su desarrollo. Si durante el Modernismo había que recuperar la historia de Cataluña desde la Edad Media a través de la historia y de las creaciones artísticas del gótico, siguiendo los principios estéticos y culturales provenientes de Europa, en el Noucentisme, por el contrario, la gloria de Cataluña proviene de tiempos mucho más antiguos y vuelve su mirada a las ruinas arqueológicas que hablan del esplendor de Cataluña en la Antigüedad, en especial durante las épocas de Grecia y Roma.

Estos vínculos los tiene Cataluña debido a que sus costas están bañadas por el Mar Mediterráneo, cuna del desarrollo artístico y cultural del mundo occidental. El Noucentisme es un movimiento que, de nuevo, está auspiciado por la burguesía y la clase política que buscan una identidad propia para Cataluña basándose nuevamente en su historia a la vez que propician su progreso y modernidad. Este movimiento se inspira y desarrolla de acuerdo con los principios defendidos por los humanistas en el Quattrocento y Cinquecento italianos.

Debido a que los principios que vuelven la vista al pasado clásico podríamos pensar que este movimiento se aleja de los principios de vanguardia pero, sin embargo, supuso una gran renovación y revitalización de la cultura de esos años en Cataluña ya que se pretendía universalizar el arte y hacerlo extensivo no sólo al territorio sino también a todas las artes incluyendo todos los oficios artísticos. Al igual que sucedía en el antiguo humanismo, la lengua y la filología se convierten en un fuerte elemento de identidad a la par de que contribuyen a la universalidad de la cultura catalana⁴²⁷. Es durante el Noucentisme cuando se trata de fijar la lengua catalana a través de una serie de instituciones que propician la difusión de este catalanismo como el Institut d'Estudis Catalans creado en 1907 con su sección filológica constituida en 1912, L' Escola Catalana d'Art Dramatic en 1913, la Biblioteca de Catalunya en 1914 y L' Escola de Bibliotecaries en 1915. Todo este esfuerzo propicia indudablemente un fuerte desarrollo del libro que de nuevo se constituye en motor difusor de esta tendencia y en esos años se editan obras

⁴²⁷ La búsqueda de la universalidad del arte es uno de los temas preferidos en sus escritos por el pintor Joaquín Torres García. Diversos escritos sobre la defensa de esta universalidad la encontramos en los fragmentos recogidos en la obra de Carles D'Ors *El Noucentisme* Madrid, Cátedra, 2000, pp. 234-236.

señeras para la cultura catalana como el *Diccionari ortogràfic* (1917), la *Gramàtica* (1918) y el *Diccionari general de la llengua catalana* (1932).

Volviendo a los orígenes del movimiento, el término Noucentisme lo utiliza por primera vez Eugeni D'Ors en su *Glossari* y justifica esta denominación con la explicación que Noucentisme viene de la denominación de 1900 y también aprovecha el doble significado en la lengua catalana y argumenta que también es un adjetivo que significa nuevo (nou) y que se contrapone a viejo (vell). En el ámbito artístico hay un predominio de la línea frente al color. Igualmente, se defiende la sobriedad como reacción frente a los excesos decorativos del Modernismo. Estos postulados pueden tener su equivalente en el denominado *Esprit Nouveau* que en aquellos años también era una tendencia que se podía encontrar en Francia en algunas de las manifestaciones artísticas donde se destacaba el volumen y en especial el desnudo femenino. Son formas redondeadas, contundentes, sólidas y vigorosas que muestran la vitalidad y la fuerza de una raza portadora de una gran tradición histórica pero alejada del tradicionalismo histórico decimonónico.

La creación artística en esos años tuvo un gran desarrollo y su ámbito de actuación se hizo extensivo a una gran variedad de campos. Un claro ejemplo de la nueva modernidad, de la búsqueda de lo nuevo lo encontramos en la renovación de la ciudad. El cambio de la ciudad es notable pues ha de adaptarse a los nuevos inventos y también hacer la vida más cómoda a los ciudadanos. La ciudad crece y se aplican en su desarrollo y diseño los nuevos conceptos urbanísticos por la que se la dota de nuevas vías de comunicación por la que los automóviles pueden circular velozmente, los edificios comienzan a construirse atendiendo a las necesidades de la nueva sociedad e incorporando los adelantos y comodidades posibles. El urbanismo, la arquitectura, tienen un papel destacado pero también el resto de las artes que se manifiestan en muchos otros aspectos de tal forma que el artista es considerado un agente activo dentro la sociedad pues con sus creaciones y proyectos participa plenamente en ese anhelado cambio.

Independientemente de las grandes creaciones de los artistas pertenecientes al Noucentisme hechas muchas de ellas para ser admiradas por los ciudadanos en los espacios públicos, de nuevo vemos como las artes gráficas asumen este modelo a través de los carteles publicitarios y de las cubiertas de libros cuyos dibujantes se adhieren a este movimiento invadiendo, como es costumbre, las calles y los escaparates de las librerías. Surgen nuevos nombres y los artistas, la mayoría de ellos jóvenes, trabajan intensamente ilustrando revistas y libros de escritores pertenecientes también a este nuevo movimiento.

Unos claros ejemplos de cubiertas pertenecientes al Noucentisme las encontramos en las creaciones de diversos artistas catalanes adscritos a este movimiento y todas ellas con un fuerte sello personal.



Una bella muestra del retorno al mundo clásico griego lo encontramos en la cubierta realizada por el gran dibujante catalán Apa (Feliu Elías) Barcelona 1878-1948 para la obra de Joan Llongueras *Infimes cròniques d'alta civilitat*.⁴²⁸ En esta ilustración Apa se inspira en las representaciones humanas que decoran muchas de las cerámicas griegas y de esta forma representa una figura femenina que viste una sobria túnica y lleva una capa con una larga cola. El rostro está de medio perfil y el cabello, a diferencia de lo que ocurría en las representaciones femeninas del modernismo en donde aparecía una gran cabellera ondulada, cae liso sobre los hombros. No obstante estos guiños clasicistas, Apa no logra apartarse de forma rotunda de la influencia modernista cuya huella la podemos encontrar en el paisaje que se divisa al fondo y que ocupa la mitad inferior de la composición.

Este paisaje está muy alejado del concepto de la naturaleza del Noucentisme. Otro detalle modernista lo encontramos en las flores que componen el ramo que lleva la mujer en la mano que también recuerdan los modelos modernistas. Siguiendo con las huellas modernistas otro aspecto es el relativo a la indumentaria. La túnica con la que se viste la mujer que Apa remata ese manto con una cola que asemeja más a las plumas de la cola de un pavo real, icono propio del modernismo en lugar al de una túnica clásica.

Respecto a la tipografía en ésta encontramos una amplia variedad de tipos. Se busca la utilización de la letra romana, utilizada en su forma más pura para indicar, en el ángulo inferior derecho, el año de impresión de la obra. Para el título así como para el nombre del autor y el lugar de impresión, el artista opta por una tipografía mucho más ornamentada quizás para no romper con los modelos que todavía imperaban en el momento y hacerlos de esta forma más familiares al público. Apa, debido a su trabajo como ilustrador en diferentes publicaciones periódicas, conocía a la perfección el gusto de los lectores y, a pesar de sus deseos de innovación, no en vano se le considera como uno de los artistas que se inspira para sus obras en los modelos alemanes, especialmente los que ilustraban la revista *Simplicissimus*, no apuesta en esta composición por una ruptura total con el modernismo sino que trata de armonizar e integrar rasgos de ambas tendencias.

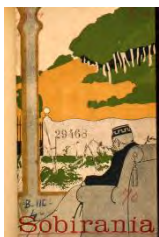


Otra cubierta de este mismo artista es la realizada para la obra de López Picó *Torment Froment*.⁴²⁹ Esta ilustración, a pesar de ser anterior a la descrita previamente, presenta rasgos más clásicos. Toda la composición mantiene un perfecto equilibrio de simetría en la que las masas blancas donde se inscribe el nombre del autor y el título de la obra mantienen la simetría así como los dos ángeles, que recuerdan

⁴²⁸ Llongueras, Joan (Chiron) *Infimes cròniques d'alta civilitat*. Terrassa, Joaquim Horta 1911. Hay que recordar que el impresor de esta obra es el mismo que imprimió la obra el *Almanach dels Noucentistes* en el mismo año de 1911 y que supuso un auténtico hito para la consagración del movimiento Noucentista tanto para los escritores como para los artistas que participaron en esta publicación.

⁴²⁹ López Picó, J.M. *Torment Froment*. Barcelona, Joaquim Horta, 1910.

vagamente los ángeles salidos del taller del Perugino (1483-1520) y que sustentan la cartela del título. Si trazamos un eje central vertical, la composición queda dividida de forma perfectamente simétrica. En esta composición Apa busca no sólo el equilibrio compositivo sino también la armonía y suavidad de los colores. Los elegidos son el blanco, el gris y el rojo, este último utilizado en la tipografía. El color de las letras, en este caso, imita las antiguas portadas renacentistas que lo empleaban con profusión. El modelo tipográfico elegido es el de una letra similar a la romana propia de los monumentos de la antigüedad clásica.



Otro artista que se adhiere al Noucentisme y a sus principios estéticos es Joan Junceda (Barcelona 1881-Blanes, Gerona 1948) que hace una atractiva cubierta para la obra de Joseph Folch i Torres *Sobirania*⁴³⁰. En esta ilustración, el artista, dibujante e ilustrador catalán conocido por sus dibujos para la revista *Cu-Cut*, una vez que tuvo que abandonar la revista *Papitu* en la que colaboraba debido a las críticas que suscitó un chiste de su creación sobre el Banquete de la Victoria para celebrar el éxito electoral del catalanismo en las elecciones municipales del año 1905 y que indignó al ejército, estamento que conocía muy bien el artista puesto que antes de dedicarse a la creación artística comenzó una carrera militar que abandonó.

En el primer término del dibujo aparece un hombre de espaldas cuyas formas delimitadas por unas tenues líneas están rellenas con manchas de tinta negras y grises al igual que el sillón donde está sentado. Estos tonos apagados contrastan fuertemente con la viveza del paisaje del fondo donde destacan las manchas verdes de los pinos mediterráneos y el color sepia del terreno.

La figura y el paisaje son dos mundos separados por una verja y por el muro del jardín de la casa, jardín que aparece dibujado igualmente en verde pero que, esta vez, carece completamente de la rotundidad y fuerza del anterior ya que el artista se limita a destacar unas manchas verdes para indicar el césped del que brotan unas plantas esbozadas con tenues líneas. A pesar de que en esta composición domina mucho más el gusto Noucentista, al igual que sucede en los ejemplos anteriores, encontramos ciertos rasgos del modernismo como es la columna del soportal que se intuye que protege y resguarda al personaje, columnas que, con posterioridad, serán sustituidas por columnas griegas por los artistas que en sus obras abandonan definitivamente el modernismo.⁴³¹ Con respecto a la tipografía, ésta se encuadra completamente en el gusto Noucentista ya que opta por una letra Bodoni inspirada en la letra clásica romana.

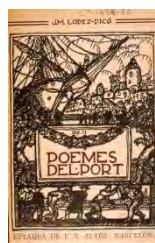
⁴³⁰ Joseph Folch i Torres. *Sobirania*. Barcelona, Imprenta Elzeverina de Borrás i Mestres, s.a.

⁴³¹ Como ejemplo de evolución se puede recurrir a la obra del pintor e ilustrador Xavier Nogués Casas y su obra *Paisaje de la costa visto a través de una arquería trilobulada* realizado en 1915 y perteneciente a la colección del Museo Nacional de Arte de Cataluña.



Otra creación de este mismo artista es la que ilustra la cubierta de la obra del mismo escritor Josep María Folch i Torres, del que ilustró numerosas obras. En esta ocasión nos referimos a la titulada *Una vida*⁴³². En este dibujo Junceda se aparta de los principios Noucentistes de clasicismo y opta por una aproximación al mundo popular que conocía muy bien dado sus grandes dotes de observador de la vida. En ella se intuye un cierto compromiso artístico de denuncia de las condiciones laborales de jóvenes y niños en esa Cataluña próspera.

El personaje de la cubierta es de hecho un joven que acarrea agua. En una mano lleva un cubo y en la otra un botijo. Ambos utensilios son grandes, desproporcionados con respecto al tamaño del muchacho con el propósito de indicar la dureza del trabajo. El personaje se presenta en escorzo para subrayar aún más el enorme esfuerzo que éste debe hacer para cumplir con su trabajo. No obstante, la representación carece de dramatismo y está realizada con sencillez, característica buscada por la nueva estética noucentista. La tipografía de la obra se desmarca de los principios del Noucentisme en lo que respecta al título y al precio de la obra. Para indicar el nombre del autor, que, al igual que sucede en la mayoría de las cubiertas noucentistas está escrito con un tamaño de letra muy inferior al del título, Junceda escoge una tipografía de palo seco más moderna en lugar de una letra de inspiración en la romana antigua.



Una cubierta de uno de los artistas más representativos de este movimiento es la realizada por Josep Aragay (Barcelona 1889-Breda 1969) para la obra de Josep Picó *Poemes del port*⁴³³. El grabado que ilustra la cubierta presenta, como muchas otras obras del artista, cierto barroquismo a pesar de buscar un equilibrio y de introducir elementos decorativos italianizantes. Hay que destacar cómo el artista subraya y dirige nuestra mirada hacia el título de la obra que está encuadrado en un gran espacio en blanco donde destaca la tipografía que se inspira en la letra romana de los monumentos clásicos. En la parte superior del rectángulo, donde se inscribe el título, hay una guirnalda que proporciona mayor solemnidad al título. El nombre del autor y del impresor se encuentran fuera de la composición, si bien el del primero está remarcado con una doble línea tanto a la izquierda como a la derecha del mismo, mientras que el del impresor queda indicado en la parte inferior de la cubierta de forma más sobria.

Toda la composición es monocroma tanto para el dibujo como para la tipografía. Esta cubierta presenta cierta fuerza y grandiosidad, elementos que la crítica siempre ha reconocido a este artista, gran amigo del teórico del Noucentisme Eugenio D'Ors. El propio artista contribuyó a proporcionar una base

⁴³² Josep María Folch i Torres. *Una vida*. Barcelona. Imprenta Elzeverina de Borrás i Mestres, 1910.

⁴³³ J.M. López Picó. *Poemes del port*. Barcelona, F.X. Altés, 1911.

teórica a este movimiento artístico a través de sus escritos, siendo el más destacado el titulado *El nacionalisme de l'art* publicado en 1920.



Otra cubierta que demuestra la consolidación del estilo clásico la encontramos en la cubierta para la obra del gran poeta catalán Josep Carner titulada *La paraula en el vent*⁴³⁴ y dibujada por Ramón Rigol (Barcelona 1891-1976) artista que asumió para su obra todos los principios del Noucentisme. Su trabajo está centrado en las artes decorativas y en la ilustración con el que obtuvo diversos premios. Una vez superada la etapa del Noucentisme participará de la estética del Art Decó y su nombre aparecerá entre los artistas de nuestro país que participaron en la Exposition des Arts Decoratifs de París. Esta cubierta, a diferencia de la anterior de Aragay, es de una gran sobriedad ya que se limita a una orla con un motivo clásico que bordea toda la cubierta y a un desnudo vuelto de espaldas circunscrito en un círculo que se asemeja a una corona de laurel, todo ello evocando dibujos renacentistas. El color es monocromo y el artista utiliza el mismo tanto para el dibujo como para la tipografía, esta última de gran elegancia. Hay que destacar que el Ramón Rigol realza mucho más el título que el nombre del poeta, representado con el mismo tipo de letra pero mucho más pequeño y muy unido al título.

Finalmente, hay que mencionar dos cubiertas realizadas por uno de los dibujantes e ilustradores más destacados en esos años en Cataluña Francesc D' Assis Gali. (Barcelona 1880-1965). Este artista era un apasionado del dibujo y de las artes, de hecho, independientemente de su indiscutible trabajo artístico, también hay que destacar de él su labor pedagógica regentando una importante academia de arte en cuyo edificio se ubicó posteriormente El Real Círculo Artístico y donde fue profesor de artistas que, posteriormente, jugaron un papel determinante en el arte español como Joan Miró, Josep Llorens Artigas y Rafael Benet. Su compromiso con el arte no se limitó sólo a la enseñanza artística sino que asumió durante el difícil período de la Guerra Civil española el compromiso de la conservación y protección del tesoro artístico nacional. En 1936 la Generalitat de Catalunya le nombró vicepresidente de la ponencia de enseñanza artística. El Gobierno de la República le nombró Director General de Bellas Artes y desde este puesto de responsabilidad organizó y dirigió el rescate de un gran número de obras de arte algunas provenientes del Museo del Prado que depositó para su mejor protección en el Palacio de Perelada y en una mina de talco de La Vajol. También custodió el tesoro perteneciente a la Corona de España.

⁴³⁴ Josep Carner. *La paraula en el vent*. Barcelona, Fidel Rogó, 1914.

Centrándonos ahora en su trabajo como ilustrador de cubiertas durante los años de mayor auge del Noucentisme encontramos dos cubiertas muy diferentes entre sí y que reflejan el dominio y el conocimiento artístico de su creador.

La cubierta realizada para la obra de Josep Carner *Les Monjoies*⁴³⁵. En esta cubierta Francés Galí representa a una campesina siguiendo la tendencia bucólica determinada por el Noucentisme, no en vano esta campesina se representa casi como a una santa pues su cabeza está rodeada por una aureola propia de los santos. Su figura, realizada con pocas líneas es rotunda y en ella predominan las líneas curvas. Gali la presenta con formas redondeadas siguiendo los modelos del escultor Manolo Hugué, que toma como fuente de inspiración a los tipos rurales así como en las obras del pintor Joaquim Sunyer, máximo exponente de la representación idílica de los personajes cuando realizan su trabajo en el campo o en el mar.



Galí, a diferencia de los otros artistas, renuncia al desnudo y opta por cubrir la figura con un traje largo, realizado a base de una monocroma mancha de color. En primer término, en el lado derecho, se ha representado la planta que da título a la obra de Carner, planta que tradicionalmente en Cataluña servía para realizar un pan que daba sustento a las clases populares. De esta composición de Galí es muy destacable nuevamente la tipografía. Tanto el nombre del autor como el título de la obra se han colocado en un rectángulo en blanco en la parte inferior de la cubierta. Hay una clara diferencia tipográfica entre la tipografía escogida para el título y la elegida para el autor de la obra. En la primera, se opta por una tipografía inspirada en la letra romana clásica, si bien sufre algunas alteraciones debido a la mano creadora del dibujante. En la tipografía dedicada al autor, Gali deja volar más la imaginación y opta por una cursiva creativa, elegante a la par que decorativa.



Otro ejemplo de Galí como ilustrador de cubiertas la encontramos para la obra de Josep María de Sagarra titulada *Primer llibre de poemes*.⁴³⁶ En este trabajo, realizado dos años después del descrito previamente, Galí ha abandonado el bucolismo y opta por un clasicismo abarrocado. En la cubierta se representa un personaje que más asemeja a un *condottiere* victorioso. Lleva en su mano un ramo de flores y cabalga sobre su caballo. No obstante esta reminiscencia y fuente de inspiración del modelo con algunas obras clásicas, el artista se ha alejado del clasicismo. Las columnas que encuadran la composición ya no son las simples columnas dóricas sino que son corintias cuyo fuste ha perdido ya la simplicidad y está abarrocado debido a la torsión del mismo. La composición está perfectamente equilibrada y ocupa toda la parte central. Está colocada en oblicuo debido al galope

⁴³⁵ Josep Maria Folch i Torres. *Les Monjoies*. Barcelona, Luis Gili, 1912.

⁴³⁶ Josep Maria Sagarra. *Primer llibre de poemes*. Barcelona, la Neotipia, 1914.

del caballo y de los pájaros que acompañan al jinete colocados a ambos lados del mismo. El título y el nombre del autor se han ubicado en la parte superior dibujo e inferior del dibujo respectivamente. Tipográficamente se ha escogido una letra igualmente de inspiración romana pero más elegante y decorativa.



La cubierta de la obra de Torres García de la que Torres García es autor y artista lleva por título *Notes sobre arte*.⁴³⁷ En ella nos presenta un templo clásico apoyado sobre dos bases, una más estrecha a modo de escalinata para acceder al templo y otra de mayor tamaño y que ocupa la práctica totalidad de la parte inferior de la cubierta donde inscribe el título de la obra y el año de la misma, éste último escrito con números romanos que, al igual que el título, ambos se inspiran en la letra romana. En la parte superior, en un rectángulo, se ha escrito con una tipografía similar a la del título el nombre del autor de la obra. Es una obra de gusto clásico si bien en ella podemos apreciar una muy incipiente evolución a su posterior obra constructivista por la colocación del templo, en la parte central de la cubierta, sobre distintos planos.

La cubierta es de color ocre, tierra y amarillo como si se tratara de una vieja imagen recuperada en el momento en el que el arte evoluciona hacia otros modelos. No hay que olvidar que el libro *Notes sobre arte* supone su primer tratado en el campo de la pedagogía y crítica de arte, arte que se irá extendiendo para formar un todo en la que los artistas plásticos y literatos participarán en una renovación completa dando lugar a un nuevo resurgir de la cultura y de la creación artística en España.

⁴³⁷ Torres García, Joaquín. *Notes sobre arte*. Girona, Imp. Masó, 1913

5. LOS FELICES AÑOS VEINTE. DE LA ALEGRÍA POR LOS LOGROS SOCIALES CONSEGUIDOS A LA LUCHA CONTRA LA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA

5.1. Una España que despierta frente a otra que bosteza

El final del siglo XIX y los primeros años del nuevo siglo suponen, como ya hemos apuntado anteriormente, una crisis de identidad y el cuestionamiento de muchos de los principios que habían regido el comportamiento general de la sociedad española. El desarrollo industrial finalmente se produce en nuestro país aunque de forma tardía y con escasa amplitud si se compara con el de otros países europeos. España disfruta durante la Gran Guerra de una prosperidad económica fruto de su neutralidad. Se desarrollan determinados sectores productivos como por ejemplo el de la actividad textil y la siderurgia, mejoran las comunicaciones lo que favorece la movilidad de los habitantes.

Estos avances favorecen la consolidación una sociedad burguesa más activa y deseosa de participar en el ámbito comercial, cultural y político. La emigración de una gran parte de la población del campo a la ciudad para trabajar en la industria o en el sector servicios provoca igualmente un cambio social. Los trabajadores a través de las agrupaciones sindicales reclaman de los empresarios mejoras laborales y salariales lo que en numerosas ocasiones provocan una serie de revueltas callejeras y huelgas que la clase política trata de atajar utilizando en muchas ocasiones una fuerte violencia contra la población, aplicando fuertes medidas represivas incluso algunas de ellas de dudosa legalidad⁴³⁸.

La inseguridad y el miedo siempre provocan que, desde los sectores más timoratos y conservadores, se pida al gobierno una mano dura que evite estas situaciones que no son sólo específicas de nuestro país sino que también afectan al resto de los países europeos. Es en estos primeros años del nuevo siglo XX cuando en Europa comienzan a surgir los primeros partidos fascistas y totalitarios que prometen al pueblo orden y progreso por lo que serán secundados por una parte muy considerable de la población, en especial por el poder económico, para asegurarse su hegemonía y su estabilidad. Por añadidura, y antes del final de la Gran Guerra, en Rusia había triunfado la Revolución Bolchevique que había dejado sorprendido a la práctica totalidad de los países europeos y que desataba pasiones encontradas. Las clases más desfavorecidas veían en esta revolución la solución a sus problemas y desigualdades frente a las estamentos más poderosos y, por otra parte, amedrentaba a la gran mayoría de la sociedad española ante el temor de

⁴³⁸ El General Martínez Anido aplica desde 1920 y siendo Gobernador Civil de Barcelona su llamada *Ley de fugas*, sin que existiera ningún decreto previo que la sancionara. Esta Ley consistía en disparar al enemigo provocando la muerte para evitar que éste se fugara. Igualmente existía numerosos pistoleros que aplicaban su justicia ante los ojos impasibles del Gobierno de turno.

que ejemplos similares a los de la revolución rusa pudieran llegar a enraizar en nuestro territorio.

Los militares tampoco habían logrado poner fin al drama de la Guerra de Marruecos que suponía una sangría para el país y que además se cebaba principalmente en las capas sociales más desfavorecidas creando un fuerte malestar y descontento que culminó en 1921 con el conocido *Desastre de Annual* en el que las tropas españolas fueron vencidas. La clase política española, anclada en los viejos esquemas de tiempos pasados, era incapaz de afrontar los problemas reales del país y de responder a las demandas y necesidades de la nueva sociedad. Se acrecienta la crítica política y son los sectores más dinámicos del país, compuestos por los escritores, artistas, filósofos y pedagogos los que consideran completamente necesario un cambio en la política que pasa necesariamente por el cambio de personas y de conceptos. Ello explica que sectores liberales e incluso de tendencia izquierdista vieran en un primer momento con buenos ojos el golpe de estado promovido por el General Primo de Rivera.

Miguel Primo de Rivera en su primer comunicado se hace eco en cierta forma de esta aspiración de la gran mayoría de intelectuales a la hora de sustituir a los viejos políticos y dice: «Con frecuencia parece pedir que gobiernen los que ellos dicen no dejan gobernar, aludiendo a los que han sido su único, aunque débil freno, y llevaron a las leyes y costumbres la poca ética sana, el tenue tinte de moral y equidad que aún tienen; pero en la realidad se avienen fáciles y contentos al turno y al reparto y entre ellos mismos designan la sucesión».⁴³⁹ La Dictadura Militar fue, por tanto, aceptada de buen grado incluso por sectores de la sociedad más progresista. No hay que olvidar que durante estos años hubo un desarrollo muy considerable de las infraestructuras como la construcción de pantanos y carreteras, la electrificación rural y la creación de las Confederaciones Hidrográficas que proporcionaron bienestar y desarrollo al país. Con el paso del tiempo y debido a las medidas coercitivas impuestas por el dictador como el control de las manifestaciones o el de los continuos recortes a las libertades y derechos de los ciudadanos, especialmente en lo relativo a la libertad de expresión. Entre otras causas que recortan esa libertad encontramos la promulgación de la nueva Ley de Imprenta. Ello provoca el desencanto en los ambientes más liberales y la Dictadura pierde su inicial apoyo y se convierte en un régimen de gobierno al que hay que combatir por no estar acorde con las primeras expectativas levantadas. Con el transcurrir de los años se consolida como un régimen anacrónico e incapaz nuevamente de dar respuesta a las demandas sociales.

⁴³⁹ Primo de Rivera, Miguel. *Al País y al Ejército*. Nota de inserción obligatorio promulgada en la madrugada del 13 de septiembre de 1923. En: Vila San-Juan, José Luis. *La vida cotidiana durante la Dictadura de Primo de Rivera*. Barcelona, Argos Vergara, 1984, p. 16

Ni el relativo desarrollo económico, ni la construcción de carreteras ni otros logros y avances tecnológicos que se producen durante el gobierno del Dictador son suficientes para compensar la falta de derechos y libertades sociales durante la Dictadura. Siguiendo la opinión de Raymond Carr⁴⁴⁰ el golpe de estado de Primo de Ribera aborta el nacimiento de un nuevo estado, de hecho este hispanista considera que «No era la primera ni la última vez que un general aseguraba rematar un cuerpo enfermo, cuando, de hecho, estaba estrangulando a un recién nacido». Ante esta situación insatisfactoria, la mayoría de los intelectuales y artistas así como una parte del pueblo que, lentamente comienza a ser un pueblo más instruido, considera que es el momento de reclamar no sólo el cambio político como lo habían hecho anteriormente, sino que se debe pasar a la acción, abandonar las tribunas públicas, las críticas desde la prensa y tomar parte activa en la política. Son muchos los intelectuales que tratan de acabar con la Dictadura Militar para propiciar y participar en la constitución de un nuevo régimen democrático que cristalizará en la Segunda República Española, cuyas primeras Cortes estarán constituidas por políticos pero también por un nutrido grupo de estos intelectuales que pertenecen a otras generaciones y que han abandonado el pesimismo de la llamada generación del 98 para pasar a la acción y llevar a la práctica sus ideales.

Muchos de estos nuevos intelectuales que practican la política están vinculados de una forma u otra a los principios de la Institución Libre de Enseñanza que, trataba de formar unos nuevos ciudadanos para una nueva época. Una frase de Miguel de Unamuno publicada en *El Estudiante*⁴⁴¹ refleja esta situación. En ella el profesor dice de sí mismo: «*El único joven de España soy yo*», lejos del pesimismo inicial incita a la acción. De hecho esta frase sirve de prólogo a un artículo de José Antonio Balbotín en el que critica la indolencia de ciertos jóvenes y los anima a desarrollar lo que él considera la esencia misma de la juventud. Balbotín considera que la juventud debe tener «El ansia creadora y el desdén por el riesgo. Lo primero, el ansia creadora el afán de superar la realidad actual, adaptándola al molde sublime de nuestras quimeras. Después, y como consecuencia de lo anterior, el desdén por el riesgo. No el amor al riesgo como decía Guyau con una frase equívoca; no el amor al riesgo por el riesgo... sino el desprecio al peligro por el amor a la Idea». A través de este artículo Balbotín llamaba a la acción a pesar del riesgo que esto pudiera suponer, especialmente al enfrentarse a la autoridad establecida por la Dictadura pero también a la creación, a la ruptura de los viejos esquemas y aventurarse por nuevos caminos a pesar de que éstos no fueran en un principio ni aceptados ni comprendidos. Los jóvenes no deben lamentarse sino ser los motores activos del cambio, cambio que de alguna

⁴⁴⁰ Carr, Raymondo. *Crisis de la monarquía parlamentaria (1902-1931)* p. 120. Tomada la cita en: *Historia de España*. Barcelona, Planeta 1991 p.120.

⁴⁴¹ *El Estudiante* nº 16 diciembre de 1925 p. 8.

forma se percibe en muy diversas facetas de la vida nacional y que presentan una sociedad muy diferente a la de finales del siglo XIX.

En el campo económico España se benefició, durante la Gran Guerra, de la demanda de productos tanto agrícolas como industriales lo que, independientemente de la consolidación de una burguesía más fuerte, también inclinó la balanza hacia el establecimiento de una industria de servicios frente a la tradicional ocupación agrícola de la mayor parte de la población. El censo de la población española de 1920 arroja una cifra de 21.303.162 habitantes⁴⁴² en donde la población se distribuye en diversas profesiones siendo todavía la más numerosa la destinada a la agricultura. Igualmente, se detallan algunas otras actividades profesionales del sector servicios aunque muchas de ellas no están especificadas ni recogidas como es el caso de los vendedores de prensa, los serenos en las grandes ciudades, limpiabotas o las personas dedicadas al servicio doméstico⁴⁴³ al igual que los servicios relativos al mantenimiento del objeto de la modernidad por antonomasia: el automóvil, cantado y sacralizado por los futuristas en su manifiesto de 1909, manifiesto rápidamente difundido en España gracias a Ramón Gómez de la Serna, personalidad permeable a todas las nuevas tendencias, que se alinea con prontitud a una tímida vanguardia que comienza a brotar en nuestro país.

Ramón, desde las páginas de su revista *Prometeo*, publica el manifiesto de Marinetti en donde se considera al automóvil un objeto *más bello que la Victoria de Samotracia*.⁴⁴⁴ En España, el automóvil es un objeto que se integra en la vida de los españoles al comienzo de los años veinte que fascina a quienes lo poseen y que contribuye a la conformación urbana de las nuevas ciudades que necesitan calzadas amplias que favorezcan la circulación de los nuevos y veloces vehículos.

En 1926, según algunos datos estadísticos que recogen el número de vehículos de lujo que circulaban por Madrid en ese año su número asciende a 7.000 vehículos. Este dato es bastante espectacular ya que a esta cantidad hay que añadir todos aquellos vehículos que circulan por Madrid y que no pertenecen a sus residentes, sino a personas que están de paso, así como los vehículos destinados al servicio público y los camiones de transporte de mercancías⁴⁴⁵. Este crecimiento espectacular en nuestro país del automóvil obliga a un replanteamiento del desarrollo urbanístico de las ciudades que cambian su fisonomía y comienza una febril planificación urbana donde las grandes avenidas se abren paso para facilitar la velocidad del nuevo dios, el automóvil. Igualmente se establecen comunicaciones entre los diferentes puntos de nuestro territorio y, España, que

⁴⁴² Datos recogidos por Vila San Juan, José Luis. Op. cit. p 72.

⁴⁴³ Ibid. p. 73 y ss.

⁴⁴⁴ Marinetti, Filippo Tommaso. *Le Futurisme* publicado por primera vez en 20 de febrero de 1909 en la primera página del periódico francés *Le Figaro*.

⁴⁴⁵ Datos publicados en *La Esfera* 10 de abril de 1926 y recogidos por Vila San Juan, José Luis. Op. cit. pp. 109-110.

siempre se ha caracterizado por una inexistente y mal planificada red de comunicaciones, comienza la construcción de carreteras que permiten la circulación de vehículos y mercancías por nuestro territorio⁴⁴⁶.

La planificación urbanística afecta de lleno a la fisonomía de las ciudades. La capital del reino, Madrid, al margen de los diferentes planes comenzados a mediados del siglo XIX, va a asistir a la construcción de uno de sus ejes más emblemáticos: La Gran Vía. La finalidad de esta gran obra era la de establecer nuevas vías que comunicaran los barrios que nacían debido a al continuo flujo de personas que emigraban del campo a las ciudades. El gran proyecto de esta avenida supone también un alarde de edificios emblemáticos. Estos edificios y sus diferentes arquitecturas, desde los primeros edificios de finales del siglo XIX que imitan los conjuntos monumentales de otras ciudades europeas, especialmente París, no en vano el edificio conocido como Metrópolis fue proyectado por los arquitectos franceses Jules y Raymond Feyrier y el español Luis Esteve que en la actualidad lo culmina una Victoria alada que sustituye a su primigenia Ave Fénix, símbolo de la empresa propietaria del edificio.

Muchos otros edificios adornan ambas aceras de la calle y que representan las diferentes arquitecturas como el edificio de la Telefónica, conocido hasta hoy en día por albergar las oficinas de la antigua Compañía Telefónica Nacional de España, obra del arquitecto Ignacio Cárdenas pero basado en un anteproyecto realizado en Nueva York⁴⁴⁷. Otros edificios que muestran el cambio de gusto y de función de los edificios son el Edificio Capitol, proyectado por Feduchi y Eced. Concebido como un edificio de apartamentos debía de contar con una cafetería y un cine, un nuevo arte cuya fuerza e influencia en las costumbres de la sociedad es imparable junto a otros servicios, que una década anterior, a comienzos del siglo hubieran sido impensables y que en los años veinte se consideran indispensables en el desarrollo y planificación de una gran ciudad.

Durante la década de los veinte y treinta la arquitectura se alimenta e interioriza nuevas tendencias. Los edificios comienzan a crecer en altura en busca de una nueva monumentalidad que culminará con la construcción de rascacielos semejantes a los que se alzan en los Estados Unidos, especialmente en la ciudad de Nueva York que, en pocos años, se convertirá, junto con la de Chicago en una enseña de modernidad y desarrollo. Estos monolitos de acero y cemento que se alzan imponentes imprimen un nuevo aspecto a las ciudades y obligan a nuevas

⁴⁴⁶ Con anterioridad, a mediados del siglo XIX las ciudades españolas habían sufrido notables cambios debido al desarrollo industrial y la emigración hacia los grandes centros urbanos. Madrid, aprueba su ensanche gracias a un Real Decreto de 1857 y Barcelona en el año 1859. Posteriormente muchas otras ciudades también aprobaron los proyectos para sus respectivos ensanches.

⁴⁴⁷ Baquero Franco, José. *El siglo XX en Madrid, acontecimientos, hitos y curiosidades*. Madrid, JC, 2007 p. 55 y ss.

formas de vida, de trabajo y de desarrollo económico⁴⁴⁸. Junto a estas moles de acero, cristal y hormigón surgen otros edificios más acordes con las necesidades de los hombres. Es el triunfo de una arquitectura racionalista que tendrá su punto más álgido durante los años de la II República Española.

El cambio en la edificación afecta igualmente a los interiores de las viviendas. Las nuevas casas que se construyen cuentan con una serie de servicios, principalmente sanitarios de los que la mayoría de las viviendas anteriores carecían. La decoración también varía y frente al estilo decorativo sobrio castellano o al abigarrado tardo romántico o modernista, surge una nueva decoración más funcional y acorde con el modo de vida y de relaciones sociales que se establecen. El mobiliario y los enseres de la casa deben ser en primer lugar útiles y también decorativos. Las tertulias y las fiestas abandonan los círculos cerrados de los palacetes y mansiones de las clases más pudientes y se realizan en lugares públicos. Surgen así los cabarets y las salas de fiesta donde la clase con mayores recursos económicos pasa su tiempo de ocio, se deja ver exhibiendo su *cosmopolitismo*, es decir, su conocimiento de las modas y costumbres de los grandes centros de ocio europeos en los que se practican nuevos bailes y se escuchan nuevos ritmos que marcarán toda una época y establecerán un nuevo gusto artístico y estético dando origen a una abundante publicación de obras musicales que seguirán los principios decorativos de las cubiertas de los libros.

Europa, devastada por la I Guerra Mundial y profundamente deprimida, acepta de buen grado muchas de las modas y diversiones, especialmente en lo referente al cine y a la música, que provienen de Norteamérica que, tras el final de la I Guerra Mundial comienza a ejercer una fuerte admiración en los europeos a la par que el arte y el gusto europeo fascinan a la clase burguesa y a la alta sociedad norteamericana que ansían viajar a Europa. Estos viajes entre ambos continentes se realizan en grandes transatlánticos, primero en el lujoso trasatlántico francés Normandie y, posteriormente, en el impresionante barco inglés Queen Mary. Las diferentes compañías navieras competirán entre sí en surcar los océanos lo más rápidamente posible y proporcionar, igualmente, las mayores comodidades para hacer del viaje no ya una aventura y un descubrimiento, como sucedía durante el romanticismo, sino un lugar de encuentro y de ocio, en resumen, comienza a institucionalizarse el viaje de placer, dando inicio a una nueva industria: la del turismo.

En esa pugna entre las diferentes compañías de transporte marítimo la publicidad se convierte en una herramienta imprescindible que impulsará el mundo de las artes gráficas al que se sumarán nuevos artistas y dibujantes a través

⁴⁴⁸ En la novela de John Dos Passos *Manhattan Transfer*, que fue obtuvo un gran éxito en todo el mundo y fue editada en nuestro país por la editorial Cenit en 1929, 4 años después de haber sido publicada en Estados Unidos, el autor relata el crecimiento de la ciudad, la especulación y las nuevas formas de vida y de miseria que ese desarrollo urbano arrastraba tras de sí.

de la creación de carteles publicitarios. Las empresas contratarán a los mejores dibujantes y cartelistas del momento para que sus obras produzcan un fuerte impacto y dejen huella en todos aquellos que contemplen el anuncio facilitando su recuerdo y opten por sus servicios. Tal es el vigor de este lenguaje artístico que muchos de estos carteles publicitarios terminarán siendo un referente y un icono publicitario cuya belleza todavía hoy en día adorna muchas paredes de locales y viviendas como es el caso del incomparable cartel publicitario de Cassandre para el Normandíe⁴⁴⁹. El acercamiento de ambos continentes será todavía mucho más fácil cuando en 1927 Charles Lindberg cruce el Atlántico y aterrice en París, abriendo así una nueva era de viajes y revolucione los medios de transporte de pasajeros. Se irá asentando la supremacía de los Estados Unidos en el desarrollo de este nuevo medio de transporte. Algunas líneas aéreas ya funcionaban pero fue durante la década de los años veinte cuando este medio de transporte sufrió un gran incremento y se establecieron en Norteamérica una serie de firmas que constrúan aeroplanos estableciendo las primeras líneas comerciales que unían tanto las ciudades de los Estados Unidos como con el Nuevo y el Viejo continente, aunque estos primeros inicios de los viajes en avión quedaran solamente reservados a las clases más pudientes.

La influencia de los Estados Unidos poco a poco se consolida y comienza a ser vista como una gran potencia en los aspectos económicos, sociales y culturales. Se presentan dos formas de vida, la de la vieja y maltrecha Europa que trata de olvidar el horror de la I Guerra Mundial y la de los Estados Unidos que se presenta como una nación joven, poderosa, donde surgen nuevas industrias y en el ámbito cultural nuevas artes y nuevos ritmos como son la cinematografía y la música de jazz.

El cine y el jazz llegan a España dando origen a una incipiente aunque débil industria cinematográfica, no carente de buenos directores cinematográficos y artistas. La música de jazz es también aceptada. Como en el caso de la difusión del arte futurista, en lo relativo a la música, nuevamente toma protagonismo Ramón Gómez de la Serna que es un ferviente seguidor del jazz, que dedica un apartado al Jazzbandismo en su obra *Ismos*⁴⁵⁰. Ramón considera esta música, que llega a Europa en 1918 a través del Casino de París, como «una mezcla libertaria, surgida de la Nigricia y otra parte prestada de los cláxones que trazan la línea de las aceras en la calle moderna». En esta ocasión nuevamente Ramón retoma el concepto de velocidad, de admiración hacia el automóvil y lo vincula al nuevo ruido callejero provocado por los coches. Es el nuevo ritmo de vida y sonidos de los tiempos modernos.

⁴⁴⁹ El cartel realizado por Cassandre (Adolphe Jean Marie Mouron 1901-1968) para la compañía Naviera Normandíe (1935) que cubría la línea Le Havre, Southampton-New York es todavía un fetiche dentro de la historia del cartelismo y todavía hoy en día adorna las paredes de muchas viviendas y locales de ocio.

⁴⁵⁰ Ramón Gómez de la Serna reúne en su obra *Ismos* un conjunto de artículos publicados en diarios y revistas durante los años 1910-1939. Para su referencia hemos consultado la edición de Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores 2005 V. XVI de sus obras completas.

Estados Unidos se constituye en un punto de referencia para todo aquello que sea símbolo una novedad, un cambio o desarrollo. Muchos artistas europeos se sienten atraídos por esta nueva y fuerte nación y viajan a sus ciudades más emblemáticas, baluartes de la modernidad para conocer, de primera mano, la actividad cultural de esos centros. Estados Unidos es plenamente consciente de su hegemónico papel que comienza a jugar en el mundo no sólo en el aspecto económico y político sino también en el ámbito cultural. No nos puede por tanto extrañar que el Boletín de la National Geographic de Estados Unidos comente: «Mientras los Estados Unidos sólo eran productores de materias primas, el mundo seguía su camino fijándose en la moda francesa para los vestidos, las joyas y los perfumes, comerciando, según los métodos ingleses, viajando a Alemania para buscar ciencia y música. Pero ahora nosotros hemos cambiado todo esto. El jazz americano está a punto de expulsar a Wagner de Alemania, La arquitectura americana supera a la de la Grecia clásica, El cocktail americano ha conquistado los cafés de París»⁴⁵¹.

Este modelo americano, posteriormente conocido como el denominado *The American Way of Life*, afectará de forma decisiva a todos los ámbitos de la vida desde el mundo científico al industrial, al artístico y social. Un modelo que a los europeos agrada y que los norteamericanos fortalecen y exportan por medio de la publicidad y de los recién nacidos medios de comunicación de masas y que influye de manera determinante en la iconografía cotidiana.

La sociedad española también siente el influjo de Norteamérica y algunas publicaciones periódicas reflejan esta admiración a través de sus páginas como es caso de la revista española *Cosmópolis*. Esta publicación orientada especialmente a los lectores de la alta burguesía española era un baluarte para los productos de origen norteamericano ya que los anuncios que en ella se insertaban hacían generalmente relación a los automóviles, productos de belleza y aparatos para el hogar todos ellos fabricados en los Estados Unidos⁴⁵².

El ritmo trepidante en superficie por tierra y por mar y, posteriormente, por aire baja a las entrañas de las grandes ciudades con la construcción del suburbano, uno de los grandes logros del transporte popular del siglo XX. Todas las grandes capitales europeas comienzan a construir su suburbano, Londres, París, Berlín, Moscú. Pronto las ciudades de Madrid y Barcelona incorporan, como el resto de las capitales europeas, su suburbano. En Madrid comienza el servicio de la línea que cubre el trayecto Cuatro Caminos-Sol en 1919 y, posteriormente, en diciembre de 1924 Barcelona estrena también su suburbano en la línea Plaza de Cataluña-Lesseps.

⁴⁵² Solar, David. *El crac En: Siglo XX. Historia universal*. Madrid, Historia 16, 1983 v. 12, p. 44.

Otros avances en el mundo de las comunicaciones y el transporte son el desarrollo del teléfono, de la radio y del cine. De todos ellos la radio, por su enorme capacidad de penetración será una potente arma de difusión cultural, ya que en sus orígenes muchos de los programas radiofónicos consistían en emitir música o representaciones teatrales⁴⁵³. No obstante, pronto a la radio como agente de influencia cultural le saldrá un fuerte competidor: el cine que utilizará la imagen en movimiento a la que posteriormente añadirá el sonido y cuya influencia será decisiva a la hora de marcar modas y tendencias. Las estrellas cinematográficas, sus actitudes ante la vida, su forma de comportarse y vestirse serán ejemplos a seguir en todos los lugares del mundo donde se proyectaban las películas.

Los nuevos hábitos de vida, las relaciones sociales, la práctica de deporte, principalmente en la burguesía, pero también la incorporación al trabajo de muchas mujeres, no limitado al servicio doméstico sino como dependientas en almacenes, recepcionistas en centralitas telefónicas, enfermeras, o en otros sectores de servicio obligan a la utilización de una nueva indumentaria acorde con el ritmo impuesto por la nueva sociedad. Podemos afirmar que, finalmente, es en la década de los veinte cuando la velocidad, exaltada por los futuristas, se consolida como característica del nuevo siglo en una nueva reinterpretación del futurismo adaptada a la forma de vida.

Estados Unidos, junto al desarrollo tecnológico, comienza a jugar un destacado papel en el mundo del arte. En la naciente nación, sus museos escasean y, por tanto, necesitan formar colecciones que sean su orgullo cultural. Muchos multimillonarios norteamericanos, provenientes de la industria del automóvil, de los ferrocarriles, del petróleo, de la banca invertirán en arte. Algunos sentirán la necesidad de entrar en contacto en el mundo del arte, de conocer no sólo el arte del pasado sino que, como joven nación, también se sentirá atraída por el nuevo arte, buscará la amistad de artistas a los que promocionará y de los que comprará parte de la obra, con una auténtica visión de futuro y fascinados por la bohemia, entendida ésta como ruptura con muchas de las normas sociales.

Los coleccionistas norteamericanos visitarán los países europeos en busca de arte y de aventuras. En algunas ocasiones comprarán arte antiguo a coleccionistas e instituciones en crisis otros, por el contrario, se centrarán en el nuevo arte y serán los nuevos mecenas de muchos de los artistas emergentes de esos años. Esta carrera que parece ir contrarreloj, esta bonanza que parecía que no iba a tener un final desembocará, primero en la gran crisis económica del 29 y, lamentablemente, en años posteriores se vivirá una de las grandes catástrofes de la

⁴⁵³ La primera emisora de radio en España se estableció en Barcelona en 1924 Radio Barcelona que emitía sus programas desde la cúpula del Hotel Colón en la Plaza de Cataluña. Posteriormente Madrid también contó con su emisora de radio llamada Radio España.

humanidad: la II Guerra Mundial, mucho más terrible que la Primera y donde la práctica totalidad de los países europeos participantes en la contienda verán convertirse en cenizas muchos de los grandes construcciones tanto del pasado como de esos años. Una vez finalizada la contienda, comenzarán a reconstruir mucha de su historia.

5.2. La pluma es el arma de los hombres libres y si se acompaña del lápiz del dibujante su fuerza es aún mayor

El cambio de ritmo que impone la vida moderna puede llevar a preguntarnos si el nuevo hombre del siglo XX que asume como algo natural su apuesta por una vida acelerada, acorde con los avances tecnológicos, comienza a no tener tiempo para dedicarse a la lectura. El libro, instrumento indiscutible y necesario para la formación, la información y el placer del ser humano en los primeros años del siglo deja de ser el único medio de conocimiento y cultura. Surgen otros importantes medios de comunicación por lo que debe compartir sus funciones y objetivos con la radio y con el cinematógrafo. En esos años ya comienza a formularse la pregunta si los nuevos medios de comunicación terminarán con el libro.

La duda y el temor a que el libro perdiera su influencia e importancia en aras de estos nuevos medios no se cumplió a pesar de las numerosas voces que se alzaron y pronosticaron su defunción, situación algo similar estamos viviendo en nuestros días cuando muchos malos augures pronostican el final del libro impreso en papel dado el auge y aceptación de los recursos digitales.

Por extraño que pueda parecer el libro, en aquellos años, resurge con fuerza. Surgen ediciones más económicas y asequibles para todas las economías, se establecen las bases para el actual libro de bolsillo y, por añadidura, los nuevos medios de comunicación reforzaron su importancia en el desarrollo cultural de los países. La radio y el cine no sólo no desbancaron al libro sino que se sirvieron de él para su desarrollo, evolución y captación de audiencia y de espectadores. Se produjo una auténtica retroalimentación puesto que en los orígenes de las transmisiones radiofónicas se difundían numerosas versiones adaptadas para este medio de obras teatrales, de novelas y de cuentos.

También el cine llevó a la pantalla numerosos guiones basados en novelas de autores clásicos o que habían tenido éxito comercial. El cine, como sucede en la actualidad, se nutrió de innumerables obras literarias y ambas formas de expresión se reforzaron mutuamente ya que, al igual que sucede hoy en día, una novela de gran éxito se adapta a un guión cinematográfico aunque a veces el film no supere en calidad a la obra escrita o, por el contrario, una película basada en una novela poco conocida hace que ésta se convierta en un best seller gracias a su promoción a través de la gran pantalla.

Se produce, por tanto, una buena armonía entre los diferentes medios de comunicación de masas. Otro vínculo entre libro impreso y cine la encontramos en el hecho de que para conocer el complejo entramado del mundo cinematográfico y de las estrellas de la pantalla, su vida y sus aficiones, surge un variado número de publicaciones que fomentan la difusión del nuevo arte y contribuyen a aumentar el mito cinematográfico a la vez que difunden nuevas modas en el vestir, en la forma de divertirse, en las aficiones. Se implanta una nueva decoración para el hogar a semejanza de la que los espectadores pueden contemplar en las películas.

La publicidad es, por añadidura, otro nuevo elemento que se suma a la hora de promocionar tanto un libro como una película o un determinado programa radiofónico. Estos medios de comunicación de masas deben vender sus productos y creaciones como si se trataran de cualquier otro producto comercial y la publicidad no va a ahorrar en recursos para su promoción. Se emiten cuñas radiofónicas que anuncian determinados espectáculos, se imprimen grandes carteles a color que se colocan en las nuevas salas de cine, hojas y tarjetas postales con la fotografía de los artistas protagonistas de la película junto al cartel anunciador en pequeño formato que popularizan no sólo los títulos de las películas sino a los actores y actrices que se convierten en los nuevos dioses del siglo XX.

Los libros tampoco quedan al margen de las campañas publicitarias, pero para ellos hay otro tipo de publicidad, generalmente las críticas literarias que se insertan en secciones específicas de los periódicos referentes a las obras de reciente publicación. En otras ocasiones es el mismo editor el que inserta un anuncio de la obra informando sobre sus novedades editoriales. En otras ocasiones para incrementar la venta del libro junto a la cubierta de la obra que se quiere promocionar se incluye en número de ejemplares vendidos para de esta forma subrayar el éxito de la obra y fomentar un mayor número de ventas.

En un capítulo anterior ya expusimos las semejanzas entre las cubiertas de los libros y los carteles publicitarios, puesto que ambos persiguen objetivos similares y también utilizan medios semejantes de sincretismo en los recursos y la claridad en los mensajes. Con el auge cinematográfico los carteles de cine, las cubiertas de libros y la publicidad formarán una fuerte alianza que se servirá de las creaciones artísticas de los dibujantes tanto españoles como extranjeros creando un fuerte intercambio artístico, aspecto éste que no se produce con otros lenguajes. De hecho, el cartel anunciador de una película que se exhibía en España con gran éxito de público, podía estar hecho por un artista fuera de nuestras fronteras, dado que ese cartel quedaba unido a la película independientemente del país donde ésta se estrenara. También podía suceder que una película de producción extranjera fuera anunciada por medio de un cartel hecho por un artista de nuestro país por lo que el cine se convierte de esta forma en un dinamizador arte del dibujo y de la

publicidad de espectáculos de teatro, conciertos. Estos carteles anunciadores también se pueden utilizar como cubiertas de libro cuando el guión de una película está basado en una obra literaria con lo se establece una unión perfecta entre ambos que además refuerza el mensaje publicitario al ser utilizado en diferentes ámbitos de las paredes de los cines a los escaparates de las librerías anunciando la misma obra pero en diferentes soportes.

Una cuestión de gran importancia para poder explicar el desarrollo literario, artístico y cultural que España emprendió en esos años es el tratar de conocer el porqué del auge del libro en esos años y cómo en un país que siempre había destacado por su escaso interés por la lectura y con una industria gráfica débil, una nula tradición en creación de tipos de imprenta pudo, en unos años, cambiar el panorama y hacer que el mundo de la edición interesara a empresarios, intelectuales e ideólogos políticos e incrementar en esos años la producción editorial no sólo en lo relativo a la cantidad de volúmenes publicados sino también en la variedad y riqueza editorial.

Muchas fueron las editoriales que comenzaron su andadura entre la década de los veinte y treinta del pasado siglo XX. Algunas tuvieron una corta vida, otras continúan hasta nuestros días, transcurrido casi un siglo, otras se establecieron en otros países, principalmente en Latinoamérica o fueron el germen de nuevas empresas en esas lejanas tierras. Todas ellas tenían como objetivo el esfuerzo común de elevar el conocimiento de la población en un momento en el que el mundo estaba sufriendo profundos cambios en los aspectos científicos, técnicos, sociales, políticos y artísticos que debían darse a conocer a través de la letra impresa tanto en publicaciones periódicas como en libros. Se estableció la que puede ser considerada la cultura del libro, el conocimiento pasaba por la lectura de las páginas impresas en las que, por primera vez, la calidad, variedad y estética de los libros era similar a la de los publicados en el resto de Europa en una auténtica internacionalización de la producción bibliográfica y también de la estética de los libros.

5.3. La revolución de la imprenta. De los viejos tipos a los modelos de vanguardia

El resurgir del arte de la imprenta en esos años es un tema de gran interés por su papel primordial desarrollado durante este período. No se tiene una visión global de cómo las artes gráficas contribuyeron a la penetración de las nuevas tendencias ni creemos que se valorado lo suficiente el papel desarrollado por éstas en todas las manifestaciones artísticas, literarias y culturales⁴⁵⁴.

⁴⁵⁴ Existen obras parciales, en los últimos años especialmente una serie de exposiciones que tratan de sacar a la luz la aportación de estas revistas. Hay que destacar las exposiciones celebradas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía como la de *Arte moderno y revistas españolas 1898-1936*. [Catálogo

El desarrollo tecnológico e industrial favoreció que las artes del libro evolucionaran como no lo habían hecho hasta la fecha y pudieran producir no sólo una mayor cantidad de obras sino que los impresos fueran de mayor calidad y que además se les pudiera añadir información gráfica, dibujos, grabados y fotografías. La mayoría de los adelantos técnicos tienen lugar en Alemania, cuna de la imprenta y, por tanto, con una tradición impresora y una potente industria que se expandió al resto de los países. Desde Alemania se exportaron las nuevas máquinas impresoras, especialmente las producidas por la firma de Koenig & Bauer y también las famosas prensas de platina tipo *Minerva* que sufrieron continuos perfeccionamientos y que fueron muy populares, especialmente las alemanas conocidas como *Phoenix* y *Heidelberg* que se exportaron a muchos países.

Estas conocidas firmas alemanas también tuvieron representaciones comerciales en diferentes países europeos y, en 1929, encontramos que la Casa Bauer, anteriormente mencionada, contaba con una sucursal en Barcelona y que no reparaba en utilizar los recursos publicitarios más innovadores, incluso el cine, a la hora de dar a conocer sus productos como se menciona en el *Boletín de la Unión de Impresores*⁴⁵⁵ que recoge la siguiente noticia: «La casa de Fundición Tipográficas Neufville, S.A. de Barcelona, filial de la casa Bauer de Frankfurt und Maine ha realizado dos películas 1) sobre la fundición de tipos y la segunda sobre la construcción y perfeccionamiento de la Minerva automática Heidelberg, ya totalmente automática que puede ser colocada en cualquier lugar aunque éste sea de reducidas dimensiones». Quizá estas características de ser completamente automática y de su reducido tamaño propiciaron el interés por los trabajos de imprenta y, de paso, facilitaron que intelectuales y artistas se interesaran por el mundo de la impresión y de la edición.

A este interés también contribuyó la facilidad de reproducir imágenes en color tanto en tricromía como en cuatricromía, técnicas que hicieron que los libros gracias a sus ilustraciones en colores fueran más atractivos y educativos.

El libro, por tanto, se hace más asequible, más familiar, más atractivo y más pedagógico. Estos elementos reforzaron su tradicional función de agente difusor del conocimiento, de las diferentes ideologías, de los avances técnicos, económicos y sociales. En el aspecto artístico el libro no se limita a la publicación de tratados, manuales, manifiestos que propagan las nuevas o viejas tendencias sino que él mismo se convierte en materia artística, trata por sí mismo de ser una pequeña obra de arte, a veces única. Comienzan a editarse los denominados libros de artista frente a los de obra múltiple destinada a las masas pero no por ello de

de la exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y en Museo de Bellas Artes de Bilbao]. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996 y también Revistas de Guerra.

⁴⁵⁵ *Boletín de la Unión de Impresores* noviembre de 1929 p. 12.

inferior valor en donde quedan reflejadas, como en un espejo al alcance del público, las diferentes tendencias que surgen en esos años.

Todo ello gracias a la concepción del libro en su totalidad, pasando por la composición del texto en la página, por las ilustraciones dentro y fuera del texto y al dibujo de las cubiertas. Es el momento de cumplir con el anhelo soñado de acercar, una vez que se ha logrado satisfacer las necesidades básicas, el libro al pueblo para que pueda gozar de la creación literaria y artística tal y como decía en la temprana fecha de 1908 Andrés González Blanco desde las páginas de la revista *Prometeo*⁴⁵⁶ «Al pueblo hay que darle pan; después mucho arte... Hay que hacer sentir el arte a todos, nunca me cansaré de repetirlo y para hacerlo sentir es preciso utilizarlo en el buen sentido de la palabra “utilitario en beneficio del artista”, en beneficio de los pueblos, y más aún en beneficio del arte mismo».

No sólo es el pueblo el que se beneficia del acercamiento del arte a través del libro sino que como dice González Blanco también los artistas y por tanto el arte en general obtiene réditos por la acción difusora que ejerce el libro. Éste a su vez dinamiza y consolida la actividad de los dibujantes.

A través de la ilustración de los libros los artistas logran desarrollar su actividad creadora, darse a conocer y popularizar sus trabajos de tal forma que su arte y forma de expresión pueden llegar a ser fácilmente distinguibles del resto de sus compañeros de profesión. Igualmente, los artistas comienzan a ejercer nuevas profesiones como la de directores artísticos de editoriales y sientan las bases de la nueva profesión: la de diseñador gráfico⁴⁵⁷ cuyo campo de actividad será cada día más amplio y sus trabajos serán demandados por la publicidad, de tal forma que sus dibujos se verán multiplicados en infinidad de artículos para el consumo masivo: desde envases y etiquetas de productos manufacturados, hasta carteles publicitarios reproducidos en prensa o colocados en las calles.

Este aire de libertad en el campo de la creación artística en la capital del reino se fragua lentamente. Madrid es una ciudad poco permeable a los cambios de estilo, donde el llamado casticismo de finales del siglo XIX sigue de cierta forma vigente y donde el movimiento modernista tampoco tuvo unas profundas raíces, máxime si lo comparamos con otros territorios como pueden ser Cataluña o Levante. Pero la capital sufre un continuo flujo de nuevos habitantes provenientes del resto del territorio nacional de muy diferente origen y formación que buscan un desarrollo personal y laboral que dinamizan esa aletargada sociedad. La ciudad se ve impelida inexorablemente hacia la renovación en todos los aspectos, urbanístico, de servicios, de ocio.

⁴⁵⁶ *Prometeo* nº 2 1908.

⁴⁵⁷ La utilización del término de diseño gráfico se atribuye al diseñador norteamericano William Addison Dwiggins que lo utilizó por primera vez distinguiendo tres categorías dentro de las artes de impresión, arte gráfico, impresiones utilitarias e impresiones con una determinada finalidad que finalmente unificó en una única de *diseño gráfico*.

De forma lenta y no sin mostrar resistencia a cualquier tipo de cambio la renovación se expande a muchas de las actividades y principios del devenir cotidiano. Se introducen cambios en la educación, en las condiciones laborales, en la vida social, que afecta especialmente a las mujeres que abandonan su castillo ubicado en el hogar y se incorporan al mundo laboral y a la lucha por la consecución del reconocimiento de la igualdad ante los hombres.

El arte, como reflejo de la sociedad del momento tampoco queda al margen de la realidad social. Se inicia en la década de los veinte la decadencia de la influencia del arte oficial admitido y premiado en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en las que comienzan a participar artistas que a lo largo de la década apostarán de forma decidida por un arte vanguardista.

La primera Exposición Nacional de la década es la celebrada en el año 1920 y de ella hay que destacar que, de nuevo, tras un paréntesis, se incorpora la sección de Arte Decorativo que expone la nada desdeñable cantidad de 152 obras. En la sección de pintura encontramos los nombres de Timoteo Pérez, Rubio, Manuel Benet, Ballester, Gabriel García Maroto, Dubón, Pelegrín, Robledano muchos de ellos vinculados al mundo del dibujo y de la ilustración de cubiertas.

También en la Sección de Arte Decorativo encontramos nombres que, al igual que los pintores anteriormente mencionados, su trabajo será de gran importancia en la actualización de las técnicas del dibujo. De nuevo encontramos la firma de Arturo Ballester, que concurría como pintor y dibujante, la de Manuel Bujados, o la de Gabriel García Maroto, Francisco López Rubio, Enrique Ochoa, logrando algunos de los citados los denominados *premios de aprecio* que no tenían dotación económica alguna pero que reconocían la valía de la obra.

De esta exposición se escucharon algunas voces críticas ante las muestras que evidenciaban los fuertes vínculos del arte español con la más pura tradición del ya superado siglo XIX «Que las salas de pintura parecen rezagar el arte español a veinte o treinta años...Huele a rancio, a moho a desván de chamarilero...Hay pocos cuadros que tengan derecho a ostentar la fecha de 1920 debajo de la firma... Para la inmensa mayoría del público y la casi totalidad de los artistas no hay más que pintura y escultura en estas exposiciones... La arquitectura y las artes aplicadas o decorativas son dos adiciones vergonzantes».⁴⁵⁸

Las dos Exposiciones posteriores no contribuyeron en casi nada a la renovación del panorama artístico, no sólo, sino que se puede incluso percibir un cierto retroceso y un manifiesto desinterés de los artistas más renovadores por esta clase de muestras. Algunos de los nombres de los artistas citados en la

⁴⁵⁸ Pantorba, Bernardino de. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, s.n. 1980, pp.242-248.

Exposición de 1920 no aparecen en estas dos nuevas ediciones. Estas exposiciones constituían la mayor fortaleza inexpugnable ante las inquietudes del mundo artístico del momento de hecho, queda bastante apartada de dos importantes eventos artísticos celebrados el año anterior, uno de ellos en Madrid y el otro en París. El primero de ellos es la celebración de la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos organizada por Manuel Abril y Gabriel García Maroto donde se presentaron un conjunto de obras de todos aquellos artistas que investigaban en los nuevos lenguajes y el otro es la celebración de la Exposición de París de 1925 que supuso la consagración del nuevo estilo Art Decó que liquidó muchos de los restos del todavía superviviente Modernismo.

En la Exposición Nacional de 1929, realizada a la sombra de la Exposición Internacional de Barcelona, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes inaugura su Exposición tradicional bianual pero esta vez tratando de imprimir a la convocatoria un tinte internacional debido a la incorporación de una serie de artistas de diferentes países como Francia, Holanda, Bélgica, Italia, Hungría, Noruega, Portugal y Austria. Checoslovaquia que había anunciado su participación finalmente no presentó ninguna obra⁴⁵⁹. La participación española, a pesar de ser muy numerosa, no representaba a los artistas se habían adherido a nuevos lenguajes, máxime teniendo en cuenta que las dos últimas Exposiciones Nacionales tienen lugar cuando ya se ha celebrado en Madrid la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos que, independientemente de la amalgama de artistas que a ella concurrieron, todos ellos representantes de muy diversas tendencias, supone un punto de partida para el desarrollo de las vanguardias artísticas no sólo en Madrid sino también en España⁴⁶⁰.

En la actualidad existe una abundante bibliografía sobre el papel desempeñado por esta exposición en el panorama artístico español⁴⁶¹.

En el segundo manifiesto⁴⁶² de la Sociedad de Artistas Ibéricos que fue muy difundido por diversos periódicos se expone la preocupación y el deseo de numerosos artistas por cambiar el panorama artístico, especialmente el madrileño: «Somos muchos los que venimos notando, con dolor, el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto del movimiento plástico del mundo, ni aun de la propia nación, en ocasiones, porque no se organiza en ella las Exposiciones de Arte necesarias para que conozca Madrid cuanto de interesante se produce, fuera de

⁴⁵⁹ Ibid. pp. 271 y ss.

⁴⁶⁰ Brihuega, Jaime. *La Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos*. En: *Primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos*. Madrid, Club Urbis, 1975.

⁴⁶¹ Una importante recopilación bibliográfica de fuentes sobre este evento es la realizada por Javier Pérez Segura y publicada en el catálogo de la exposición *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

⁴⁶² Había existido un manifiesto previo publicado por Eugenio D'Ors en *Mi Salón de Otoño*. Madrid, Revista de Occidente, 1924 pp. 9-10.

aquí y aquí, el esfuerzo de esta época»⁴⁶³. Este reconocimiento al esfuerzo hecho y que debía difundirse a través de exposiciones y publicaciones, cristaliza en la memorable exposición de *Artistas Ibéricos*, que hizo que la crítica se dividiera y tomara postura tanto a favor como en contra. Algunos la consideraron, ya en su momento, como un hito, si bien para otros era dar cobertura a un conjunto de artistas que pertenecían a un conjunto de snobs al margen del resto⁴⁶⁴. La muestra lograba uno de sus objetivos: el de despertar parte de la conciencia dormida del mundo artístico madrileño.

Uno de los impulsores de la exposición fue, como ya se ha mencionado el artista Gabriel García Maroto que no regateará esfuerzos a la hora de inducir a un cambio en el arte de esos años. García Maroto no sólo alienta la realización de la exposición de 1925 sino que trata de mentalizar al público y a sus compañeros artistas de la necesidad de un cambio profundo en las estructuras administrativas para que, desde diversas instituciones, se pudiera realizar dicho cambio y en el que se incluyeran no solamente las exposiciones nacionales, sino también la organización de la enseñanza, la educación del público que debía acostumbrarse a contemplar las creaciones artísticas fruto de la renovación del arte.

Todo su programa renovador lo articula en las páginas de un libro *La nueva España 1930*⁴⁶⁵, obra en la que plantea una serie de soluciones a los problemas endémicos del arte y al conocimiento del arte por parte de los españoles. Algunas de sus propuestas se llevarán a la práctica en otros ámbitos de la creación artística, otros, por el contrario nunca verán la luz. Gabriel García Maroto es una figura dentro del panorama artístico español de esos años que no ha sido valorado en su justa medida especialmente en el campo teórico e institucional. Artista polifacético, era pintor, dibujante y teórico del arte. Su espíritu le impulsó a intentar llevar a la práctica en esos primeros años de euforia una serie de proyectos si bien algunos chocaron frente al inmovilismo oficial. Su figura surge algo desdibujada a pesar de sus grandes ideas y voluntad en el momento en que el arte y el compromiso del artista con la sociedad comienzan a debatirse.

Otros intentos de renovación artística los encontramos en Barcelona y Bilbao ciudades dinámicas en la aceptación de los nuevos lenguajes plásticos.

5.4. El artista y la sociedad. Compromiso social y/o compromiso artístico

El compromiso del artista con la sociedad que le rodea ha sido y todavía hoy en día sigue siendo tema de debate por parte no sólo de críticos e historiadores del arte sino también de filósofos, políticos y sociólogos que han estudiado y debatido

⁴⁶³ Manifiesto recogido en el apéndice del catálogo de la exposición *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995 p.289.

⁴⁶⁴ Ibid. p.289 y ss.

⁴⁶⁵ Este libro fue editado por la editorial Biblos en la que García Maroto participaba activamente como ilustrador y director artístico de la misma.

el tema y han tratado de conocer en qué medida el arte se debe poner al servicio de la sociedad o simplemente apostar por el arte por el arte.

Ortega y Gasset contribuyó con su obra *La deshumanización del arte*⁴⁶⁶ a abrir y a avivar el debate en nuestro país. En su obra, Ortega propugna un arte por el arte, al margen de cualquier compromiso en contra de muchas otras opiniones que pensaban que el arte debía de contribuir al cambio de la sociedad y que el artista debía de tener un papel determinante en ella.

Gabriel García Maroto de alguna forma se enfrenta a Ortega y también a la sociedad que el filósofo representa. García Maroto, a diferencia de Ortega, no poseía la formación universitaria de éste. Tampoco procedía de una familia próspera burguesa, con recursos económicos que pudiera proporcionarle los estudios deseados por el joven Maroto. Muy al contrario, había luchado ante la adversidad para poder desarrollar su trabajo como artista. Se había adentrado también en el mundo literario y amaba profundamente los libros lo que le hizo interesarse por los trabajos de imprenta. Fundador de una imprenta donde colaboró con el poeta Juan Ramón Jiménez en la impresión de los primeros números de la revista *Índice* y de cuyas prensas vio la luz el primer libro de poemas de Federico García Lorca. Fue ilustrador de la mayoría de las cubiertas de la editorial Biblos así como de las camisas de éstos que, a diferencia de las cubiertas, las llenaba de colores. Publicó en 1927 la obra ya referida *España 1930*⁴⁶⁷. En ella se aprecia su interés por el compromiso del artista con la sociedad. Maroto aboga por un arte dinámico, nuevo, que llegue al público no sólo a través de exposiciones completamente diferentes a las Exposiciones Nacionales, donde la presencia de los nuevos creadores extranjeros tenga también un papel determinante y donde los jóvenes artistas españoles puedan mostrar su arte sin ningún tipo de cortapisas.

Junto a las actividades relativas a la realización de exposiciones, propias de los pintores, Maroto también acerca el arte a través de sus *barracas de arte*, para que las obras seleccionadas y representativas del nuevo arte puedan llegar a todos los rincones del país. Hay que decir en este punto que el propio Maroto había recorrido muchos lugares de España con una doble finalidad, la de conocer y dibujar los aspectos destacados del lugar, difundir con su sensibilidad de artista la belleza de nuestro patrimonio monumental junto al interés por conocer la realidad artística del país claramente anclada en el pasado. Aunque estas barracas de arte y todas las actividades que el pintor crea alrededor de las mismas no llegaron a realizarse sí hubo un teatro durante los años de la II República que llevó un conjunto de destacadas obras literarias a los más diversos rincones de nuestra

⁴⁶⁶ Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid, Revista de Occidente, 1928. Existe una segunda edición en la misma editorial de 1928.

⁴⁶⁷ García Maroto, Gabriel. *La nueva España 1930*. Madrid, Biblos, 1927. Existe una edición facsímil con un estudio introductorio de José Luis Morales y Marín. Madrid, Tecnos, 1988.

geografía a través de la actividad del grupo *La Barraca*, nombre que evoca el proyecto de Maroto y en la que participó de forma activa el poeta Federico García Lorca, amigo personal de Maroto. Esta iniciativa se anunciaba con un atractivo cartel diseñado por Benjamín Palencia, integrante de la llamada Escuela de Vallecas junto al escultor Alberto Sánchez que compartió su pasión por la escultura con trabajos gráficos tanto en escenografías teatrales como en cubiertas de libros.

Impulsados por el deseo de hacer llegar a todos los rincones de nuestra geografía el arte, el teatro y el cine también se realizaron numerosas proyecciones cinematográficas que diversos grupos de intelectuales y artistas ligados a la Institución Libre de Enseñanza hacían llegar a muchos de los pueblos de España dentro de las denominadas Misiones Pedagógicas.

Los libros no quedaron al margen de estas actividades y llegaban a los pueblos a través de un sistema de bibliotecas ambulantes. Los libros se transportaban en los llamados bibliobuses diseñados por el hijo de uno de los editores más activos en estos años y que destacó como gran dibujante de cubiertas de los libros de la editorial paterna Arturo Ruiz Castillo del que analizaremos posteriormente sus trabajos. Junto a esta campaña de acercamiento al arte de los pueblos expuesta por Maroto como precursor de la actividad cultural de la II República, hay que destacar en él su papel determinante y activo en el campo de la edición de libros. Con ella pretendía poder proporcionar al lector obras actuales, modernas, que respondieran a muchas de las necesidades de información actualizada y que reflejara los cambios radicales que agitaban el mundo en la década de los veinte del pasado siglo.

Maroto pugna en su obra por una renovación de la Escuela de Artes Gráficas. Como planteamiento ideal hace depender dicha escuela de la Sección de Publicaciones de la Comisaría de Bellas Artes para elevar de esta forma la calidad y belleza de la edición en España y para aproximarla al modelo de la Bauhaus de Alemania. En la nueva Escuela de Artes Gráficas, pensada por Maroto, son asignaturas de gran importancia la tipografía, la litografía y la encuadernación. Con ello se podría abrir la puerta a la creación por parte de profesores y alumnos de nuevos tipos, modernos, más legibles tanto en libros como en cualquier otro producto impreso.

Con respecto a las técnicas del grabado todas debían estudiarse pero, especialmente, la técnica litográfica, tan necesaria para la ilustración de libros, revistas y carteles. Estas asignaturas se completarían dando gran importancia a la encuadernación, aspecto final e indispensable para la conservación de la obra impresa. Continuando con los ideales y proyectos de Maroto en el campo de la imprenta también se preocupó, una vez abordado el aspecto formal de la edición de libros, de los programas de publicaciones que deberían realizarse a través de la Sección de Publicaciones de la Comisaría de Bellas Artes. Se debería impulsar un

ambicioso proyecto editorial tanto de libros como de publicaciones periódicas necesarias para el conocimiento, conservación y difusión tanto del arte antiguo como del arte contemporáneo.

Aunque estos proyectos no llegaron a realizarse o se realizaron muy parcialmente, sí hay que tener presente que, en la medida de sus posibilidades, Maroto contribuyó a la revalorización del libro tanto en el plano teórico como en el práctico a través de la editorial Biblos en la que el artista manchego tuvo un papel muy importante y en ella dejó evidencia de su pasión por el arte de la imprenta derrochando su arte creador en las cubiertas por él ilustradas y desde la que animaba a compañeros y amigos a adentrarse y participar en el arte del diseño e ilustración de libros.

Muchos fueron los artistas que en esos años participaron en la ilustración de las cubiertas de libros y que nos dejaron un amplio abanico de las tendencias más diversas guiados por su opción personal frente al arte. Hay trabajos cuya finalidad es la de ilustrar bellamente el libro, de anunciar el libro a través de la cubierta, cuidando el detalle y el equilibrio compositivo. Junto a estas cubiertas también encontramos aquellas que, siendo igualmente bellas, tienen una finalidad mucho más amplia que la meramente mercantil. Son aquellas en las que los autores de los textos y los dibujantes de cubiertas establecen una alianza para hacer llegar al público de una forma fácil, inequívoca y económica determinados mensajes tanto políticos como artísticos que reflejan bien el compromiso político o el compromiso artístico con determinadas tendencias artísticas de los diferentes artistas apostando por una clara vanguardia entendiendo como tal estar en primera línea tanto en el ámbito político como artístico.

Se trata de difundir la cultura y hacerla llegar al pueblo y de que éste aprenda a gozar con la lectura y a contemplar las obras de arte. Paradójicamente, este resurgir del libro y del arte sucede durante la Dictadura del general Primo de Rivera que favoreció, sin ser su propósito, el mundo editorial, muchas veces perseguido por el General pero que mostró en esos años un vigor inusitado debido a la variedad de editoriales, de escritores y artistas que participaron en esta convulsión llevada a cabo desde las imprentas.

Una posible explicación de este hecho es que España no permaneció, como había sucedido en épocas anteriores, al margen de las inquietudes artísticas y de los nuevos aires que se respiraban por Europa, independientemente de que dentro de nuestro territorio existiera una escasa aceptación del *otro arte* por un conjunto de críticos anclados en las viejas estructuras oficiales.

Los artistas españoles, bien becados por diferentes instituciones o bien viviendo por ellos mismos una vida bohemia, habían viajado, conocido a otros jóvenes artistas extranjeros y, lo que es más importante, su arte comenzaba a ser apreciado fuera de nuestras fronteras.

Un acontecimiento muy destacable que acontece en la primavera de 1925 es la inauguración en París, el 28 de abril, de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas que permanece abierta hasta octubre del mismo año y que es considerada como la aceptación y posterior consolidación del denominado Art Decó. Uno de los objetivos de esta exposición, según los cronistas y críticos del momento, es la de vincular el arte con la industria lo que levanta críticas pero que es un punto de inflexión en el desarrollo artístico e industrial.

Este concepto no es apoyado por críticos y artistas que consideran una auténtica aberración el vínculo entre arte y decoración⁴⁶⁸.

En esta exposición participa un nutrido número de artistas de gran renombre en esos años como es el caso del arquitecto francés Le Corbusier, que presenta en esta exposición su pabellón conocido como pabellón del Esprit Nouveau, donde muestra cómo la casa y el hogar moderno debe prescindir de todo utillaje, es decir del arte decorativo inútil. La casa debe convertirse en una máquina para vivir puesto que todos los elementos que componen su pabellón son elementos estandarizados. Se han suprimido los muebles voluminosos que se han sustituido por casilleros, algo que no es aceptado por la mayoría de los visitantes.

La presencia española en la Exposición se había fraguado algunos años antes, concretamente en 1923 cuando Santiago Marco, vicepresidente de la FAD (Fomento de las Artes Decorativas) y decorador de reconocido prestigio, estableció contactos con una delegación francesa que visitó la Exposición Internacional del Mueble celebrada en Barcelona.

Un gran logro de la exposición es el pabellón de la Unión Soviética donde triunfa la construcción realizada con nuevos materiales combinados con los tradicionales predominando el cristal, el acero y la madera pintada en dos colores: rojo y blanco.

En esta exposición la participación española es bastante destacable puesto que obtuvo 16 grandes premios, 15 diplomas de honor, 62 medallas de oro, 30 medallas de plata, 14 medallas de bronce y dos menciones honoríficas. Como prueba de la importancia de España en la creación y calidad de las artes decorativa en la publicación *El año artístico 1925-1926* se inserta un cuadro en el que se hace un estudio comparativo de las medallas obtenidas por cada cien expositores y el resultado es francamente favorable a España y en la propia publicación se hace una anotación en la se alerta de: «No se alegre, como ya insinúan los recalcitrantes del

⁴⁶⁸ El arquitecto francés Auguste Perret en 1923 aboga por suprimir el arte decorativo argumentando que el auténtico arte no necesita de ningún otro tipo de decoración.

descrédito nacional, una transitoria preferencia por motivos y figuras españolas fuera de España»⁴⁶⁹.

Tabla publicada en *El Año Artístico* (p. 134) referida a los premios obtenidos por España en la Exposición de Artes Decorativas de París.

	Francia	Países extranjeros	España
Gran Premio	8	7	12
Diploma de honor	11	10	12
Medalla de oro	16	18	50
Medalla de plata	16	18	40
Medalla de bronce	10	12	16
Mención honorífica	5	7	2

Hay que destacar que algunos de los artistas premiados en París, participaron en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos que también se inauguró en Madrid el mismo año lo que muestra en esta ocasión la apuesta decidida por un arte más en consonancia con las tendencias innovadoras. La mayor cantidad de premios la cosecharon los dibujantes españoles, lo que indica cómo nuestro país se ponía a la altura del resto de los países en un arte que hasta hacía pocos años era considerado menor y despreciado por una parte considerable de críticos y del público. De entre los dibujantes premiados encontramos los nombres de Salvador Bartolozzi, Rafael Barradas, los hermanos Arrúe, Tomás Gutiérrez Larraya, Daniel Vázquez Díaz, Vicente Petit y el fotógrafo Antonio Calvache, todos ellos grandes ilustradores de cubiertas de libros.

Uno de los críticos que más apoyó a los dibujantes y su arte fue el escritor y crítico de arte José Francés, que si bien no podemos decir que aceptaba de buen grado cualquier innovación artística, sí participó activamente en el desarrollo y difusión del arte del dibujo tanto a través de las críticas publicadas en periódicos y revistas como a través de los Salones de los Humoristas, donde el arte del dibujo y la caricatura mostraban su máximo esplendor.

⁴⁶⁹ *El año artístico 1925-1926*. Madrid, 1927 p. 133 y ss.

No nos ha de extrañar la alabanza de los dibujantes españoles que Francés hace con motivo de la Exposición de París a la par que comenta sus esfuerzos para dignificar el arte del dibujo: «Desde hace años procuro fijar la significación afirmativa de ellos...vengo sosteniendo que los ilustradores, estampistas, caricaturistas, cartelistas y, en general, los dibujantes españoles, lejos de ser inferiores en calidad a sus compañeros de otras naciones, señalan un nivel igual como la mayoría y destacan en condición superior a una minoría selecta, denigrada y mal comprendida hasta hace poco tiempo. Se acusa, por indocumentados o por falseadores, a sabiendas de la verdad, como plagiarios o copistas de los maestros del cartel, de la ilustración editorial o de la caricatura en España. A París han ido unos cuantos [dibujantes]...Allá han expuesto sus carteles y sus dibujos en contacto con los cartelistas de todo el mundo. Si, efectivamente, hubiera en ellos esa gregaria condición de simuladores y plagiarios que les atribuye la mala fe antinacionalista muy otra habría sido su situación... Pero los Penagos, los Baldrichs, los Capuz, los Manchón, los Gutiérrez Larraya, los “Bon”, los “Tono”, los Aguirre, los Tejada, los Fontanals, los Petit, los Barradas y muchos más aun han obtenido elevadas recompensas, han sido solicitados por los Museos de Artes del Libro y del Cartel, para adquisición de obras suyas y se les presenta en artículos de revistas inglesas, francesas, italianas y alemanas en ejemplaridad de factura y fantasía originales a los artistas de Inglaterra, Francia, Italia y Alemania»⁴⁷⁰.

Este extenso elogio del arte de los dibujantes españoles y de la aceptación de su arte por los jurados internacionales participantes en París nos da una idea de que quizá el arte del dibujo era mucho más libre, más evolucionado que el arte de la pintura y de la escultura, muchos dibujantes trabajaban en el recién nacido arte publicitario y debían transmitir mensajes nuevos sirviéndose de un arte nuevo.

La gran mayoría de los dibujantes españoles asumieron las pautas de los nuevos lenguajes artísticos, especialmente los del pujante Art Decó del que, como ya se ha mencionado, se expuso una amplia muestra en París donde las líneas rectas enterraban definitivamente a las líneas curvas del modernismo y donde la inspiración se centraría en los motivos mayas y en el arte egipcio que serían asumidos como elementos decorativos tanto para mobiliario, joyería y, especialmente en el campo de la moda.

No hay que olvidar los nuevos cortes de pelo, de inspiración egipcia que lucían muchas mujeres de los años veinte, la indumentaria por encima de la rodilla o los estampados de las telas donde los artistas como Sonia Delaunay con sus vestidos simultáneos jugaron un papel decisivo en la penetración de esta nueva tendencia.

⁴⁷⁰ Ibid. p. 134 y ss.

El Reglamento de la propia Exposición incitaba a los participantes a buscar nuevas formas y en su artículo 4º decía que: «sólo serían admitidas las obras de una inspiración nueva y de una originalidad real... que serían rechazadas las copias, imitaciones y derivaciones de estilos antiguos o anteriores»⁴⁷¹.

De acuerdo con el principio de novedad señalado por el citado Reglamento y, en lo que respecta a la edición de libros, debemos mencionar que obtuvo un premio el libro editado por Martínez Sierra, titulado *Teatro del arte*, editado por un nuevo sello editorial de su creación Esfinge y que abandonaba los esquemas del modernismo para adherirse sin ningún complejo a la tendencia del Decó.

Con posterioridad, el arte de algunos de los dibujantes españoles irá evolucionando y asumirá otros esquemas como los del realismo mágico, el constructivismo al que añadirán su actitud personal debido a la situación política del país frene a la Dictadura y la posterior proclamación de la República, lo que propiciará que su arte se ponga al servicio de unas ideas asumiendo un compromiso político.

5.5. Las nuevas editoriales y su deseo de renovación cultural y artística

Como hemos apuntado en capítulos anteriores en España se produce un auge en lo referente a la impresión de libros a partir del final de la Gran Guerra debido a diversos factores económicos y culturales. Esta expansión se extiende desde 1917 hasta 1931 debido a la apuesta por la modernización y alfabetización de la sociedad española.

El mayor auge de la edición al encontramos durante toda la década de los años veinte en la que también se produce un profundo cambio social y, como hecho curioso, hay que destacar que el gran desarrollo editorial de esos años es fruto de la consolidación y aceptación de la prensa tanto diaria como periódica. En el mundo editorial, nuestro país abandona, si bien lentamente, la figura del impresor-editor y el nuevo editor que surge, en la mayoría de las veces tiene ya una consolidada experiencia en el dinámico mundo del periodismo. Al margen de algunos editores, como el mencionado en otro capítulo Caro Raggio, pariente de Pío Baroja e incondicional impresor de las obras de éste, muchas de las nuevas editoriales son apuestas empresariales de directores de periódicos y, de forma especial, de aquellos más comprometidos en el trabajo de modernizar e incorporar a España en el ámbito internacional.

Se ha repetido por diversos autores que durante la Dictadura de Primo de Rivera y, debido a la persecución de éste hacia la prensa, se produce este resurgir editorial debido a que el Dictador implacable con la prensa sobre la que ejercía una

⁴⁷¹ Ibid. p. 136.

fuerte censura dejara libre aquellas obras que constaran de más de 200 páginas⁴⁷². Ello dio lugar a que las nuevas editoriales, que veían censurados sus artículos en los periódicos, publicaran todo tipo de obras sin el paso previo por la censura lo que provocó que en España se pudieran leer infinidad de publicaciones hasta entonces impensables en nuestro país sobre muy diversos temas como la homosexualidad, las relaciones sexuales, la revolución bolchevique y tantos otros temas cuya lectura estaba prohibida desde las páginas de la prensa diaria. El hecho más curioso es que existiera un público que se interesara en este tipo de temas y que algunas ediciones de determinadas obras llegaran a agotarse en un país donde la lectura nunca ha destacado por ser el entretenimiento favorito de la población.

La primera gran editorial que se funda a la sombra de un periódico de gran aceptación y prestigio dentro del mundo intelectual español de esos años es la Editorial Calpe (Compañía Anónima de Librería, Publicaciones y Ediciones) Esto sucede justo un año después de que Nicolás María de Urgoiti fundara el diario *El Sol* desde cuyas páginas personalidades como José Ortega y Gasset y el médico Gregorio Marañón difundían sus ideas.

Urgoiti, previamente, conocía bien los gustos del público a través de su experiencia con la prensa que no se limitaba al diario *El Sol*, pues previamente ya había tenido otras experiencias periodísticas como su apuesta por la prensa ilustrada como lo demuestra el haber fundado en 1914 la revista *La Esfera* (Madrid 1914-1931) notable tanto por su contenido como por su continente con atractivas cubiertas, tipografía selecta y buena composición de las páginas.

La editorial Calpe desde su creación el 1 de junio de 1918 se situó a la cabeza de las editoriales en España debido a la gran inversión inicial de 12 millones de pesetas, así como la participación en la editorial de la empresa de producción de papel, La Papelera Española,⁴⁷³ hecho que garantizaba a la nueva editorial el suministro de papel.

La primera sede de la nueva editorial se encontraba en la Calle Larra 6 donde se había establecido la imprenta Renovación y se editaba también el diario *El Sol*.⁴⁷⁴ Al parecer, Urgoiti, destacado empresario, más que los beneficios económicos que pudiera reportarle la nueva editorial, estaba muy interesado en participar en la renovación cultural española de esos años, motivación que sería

⁴⁷² Diversos autores en diferentes trabajos recogen este hecho entre ellos destacamos: Gonzalo Santonja *Del lápiz rojo al lápiz libre La censura de prensa y el mundo del libro*. Barcelona, Anthropos, 1986. Ángeles del Ego. *La publicista, una fuente ignorada. El movimiento de editorial de avanzada en la España de los años treinta*. Madrid. Cuadernos republicanos nº 15 (1993) pp.29-53 y Fuentes V. *Post-Guerra 1927-1928, una revista de vanguardia política y literaria*. Madrid, Insula, nº 360 (1976), p.4.

⁴⁷³ Aubert, Paul y Desvois, Jean Michel. *Libros y medios de comunicación de masas*. En: *Los felices años veinte. España crisis y modernidad*. Madrid, Marcial Pons, 2006 p. 57.

⁴⁷⁴ Sánchez Vigil, Juan Miguel. Op. cit. p. 72.

una constante en otros muchos directores de las diferentes nuevas editoriales que surgirían en años posteriores.

Urgoiti, no sólo no se aseguró la materia prima del papel sino que también la distribución y la venta de las publicaciones, elementos ambos necesarios para mantener la labor editorial. En 1923 inaugura en la casi recién estrenada Gran Vía Madrileña, el eje más importante de comunicación y de renovación urbanística, la llamada *Casa del Libro*. Desde sus orígenes la Casa del Libro mantuvo la política de acercamiento del libro al lector ya que los libros se podían coger libremente de los estantes de las librerías y mirar sus páginas, o incluso leer algunos de sus pasajes, prácticas novedosas en esa España de los años veinte.

Desde Calpe se establece también un sistema de venta y distribución de otras editoriales como Biblioteca Nueva, *Caro Raggio*, *La Lectura* y *Revista de Occidente*. Junto a otras editoriales también españolas, Urgoiti amplía la distribución de libros al mercado hispanoamericano. Con ello se reforzaba el mercado del libro en lengua española, se surtía a los países hispanohablantes de libros de plena actualidad a través de variados catálogos y, por primera, vez se competía con las potentes editoriales francesas y alemanas que se habían volcado en el mercado hispanoamericano con traducciones pero con un catálogo pobre.

Otro gran hito de la editorial Calpe para su fortalecimiento y consolidación fue su fusión con la editorial catalana Espasa firmada en 1920. Este acuerdo, en principio, tenía como finalidad la de concluir el magno proyecto iniciado por Espasa de la edición y distribución de la *Enciclopedia Universal Española e Iberoamericana*, uno de los más grandes y prestigiosos proyectos editoriales españoles puesto que incluso en la actualidad todavía es considerada como una de las mejores enciclopedias editadas no solamente en lengua española sino comparable con similares proyectos editoriales en otras lenguas como la famosa Enciclopedia Británica.

Las primeras colecciones de la nueva editorial Calpe son sobrias, de aspecto clásico y de un indudable valor cultural. Su primera gran colección es la conocida como *Colección Universal* ya mencionada y que estaba inspirada en una serie de colecciones extranjeras tanto alemanas como francesas⁴⁷⁵.

Las cubiertas son sobrias, de un marcado clasicismo. Sobre un fondo verde amarillento y a dos tintas roja y negra, con una letra romana de corte igualmente clásico presentan en el centro una viñeta de autor anónimo en la que se representa a Hércules en uno de sus trabajos quizá en una clara alusión a la arriesgada empresa de comenzar los trabajos editoriales con una ambiciosa colección en la que se trabaja de difundir las grandes obras de la literatura con unas buenas traducciones a disposición del público a precios asequibles. En esta colección se

⁴⁷⁵ Ibid. p. 344-345.

publicaron más de 740 y para la editorial representaba una de sus obras más representativas y ante el público los presentaban describiéndolos como: «Estos libritos de cubierta verde y titulares rojos son nuestra infantería, la que llena bibliotecas públicas y privadas con su variadísimo y universal contenido. En ella se publica de todo: poesía, viajes, novela, filosofía, teatro, historia y todo exquisitamente elegido, puesto que es lo clásico y consagrado de todos los países. Publicamos veinte números mensuales, que son unos ocho volúmenes al mes; esto es, un volumen cada tres días»⁴⁷⁶

De forma similar, para el resto de las obras publicadas por Calpe durante sus primeros años las cubiertas fueron bastante clásicas y sin ninguna apuesta decidida por la modernidad. Sólo a finales de la década de los veinte, con la incorporación de tres magníficos dibujantes de la talla de Manuel Benet, Luis Bagaría y Francisco Rivero Gil, las cubiertas de la nueva editorial Espasa Calpe⁴⁷⁷, tras su fusión con la catalana Espasa sus cubiertas evolucionan radicalmente y se convierten en unas cubiertas francamente atractivas y modernas como podremos comprobar.

Junto a la gran editorial Calpe, en cuyo consejo asesor colaboraban los más ilustres intelectuales del momento, comienza a imprimirse en los primigenios talleres de Calpe otros títulos pertenecientes a otra empresa editorial de la familia Urgoiti, en este caso la de su hijo primogénito José Nicolás Urgoiti Somovilla. Se trata de la editorial Dédalo que también tenía su germen en una homónima publicación periódica especializada en temas relativos a la difusión de las técnicas de impresión y cuyo sello y marca la editorial Espasa Calpe sigue en la actualidad renovando, si bien sin aparente actividad editorial. Esta editorial tomó un rumbo diferente al de Calpe. Su apuesta se centra en un género de gran aceptación por un amplio y variado grupo de lectores, el de la novela negra.

En esta editorial encontramos diversas colecciones de novela policíaca como *El Club del crimen* o *Dédalo selección policíaca* que tenían asegurado un público incondicional. Junto a éstas que son el buque insignia de este sello editorial encontramos otras colecciones, que como la mayoría de las editoriales del momento, trataban de dar a conocer los éxitos de los escritores europeos y norteamericanos. En Dédalo, se publican novelas de éxito internacional como la mítica novela de la escritora Vicky Baum *Grand Hotel*,⁴⁷⁸ excelente retrato de las clases sociales que se dan cita en un gran hotel, desde los trabajadores más

⁴⁷⁶ Ibid. p. 347.

⁴⁷⁷ El acuerdo de fusión entre las dos editoriales comenzó a fraguarse a finales de 1920 y, si bien en principio Espasa buscaba en Calpe la continuidad de su magna enciclopedia, su colaboración hizo que el nuevo sello fruto de la unión de ambas sea hasta nuestros días uno de los más prestigiosos y populares dentro de la historia de la edición en el pasado siglo XX y que continúa en la actualidad ya en el siglo XXI.

⁴⁷⁸ Esta novela se publicó en primer lugar en 1931 y posteriormente hubo otra edición de 1932 dentro de la colección *Selecciones literarias*, más popular y asequible a un público con menor capacidad adquisitiva.

humildes a los diferentes huéspedes que muestran sus miserias, fracasos y éxitos. Esta obra no fue sólo un éxito literario sino que también su adaptación a la pantalla convirtió al film basado en su relato en un referente dentro de la historia del cine, alimentando la influencia de este nuevo medio en la sociedad de esos años y, a la vez, sirviéndose del arte cinematográfico para introducir nuevos lenguajes artísticos como el expresionismo y el constructivismo a través de la escenografía y de la puesta en escena de los personajes y su entorno.

Otras muchas editoriales surgen a las sombra de las publicaciones periódicas o de la prensa diaria como la editorial *Revista de Occidente* o la *Editorial España*, ya citada en un capítulo anterior y que conservan el mismo nombre que la publicación periódica. Otras conocidas editoriales de esos años como *Oriente*, *Cenit*, *Zeus*, *Historia Nueva*, surgidas gracias a la actividad de un grupo de escritores amantes de los libros y militantes de izquierda que publicaban la revista *Post-guerra* que, con anterioridad, ya habían fundado otra publicación periódica *El Estudiante*⁴⁷⁹ que supuso la avanzadilla y experiencia para los posteriores directores de estas editoriales. Su finalidad, más que buscar el éxito económico era esencialmente ideológico. Desde sus páginas se decía que uno de los objetivos de la publicación era la de «formar un núcleo de juventudes libres españolas, para ir despertando de esta forma en la España joven, un sano descontento que le obligase, a su vez, a una actuación eficaz en los problemas más perentorios del nuestra patria»⁴⁸⁰. Desde esta publicación, dirigida por Rafael Giménez Siles que, posteriormente creará la editorial Cenit, editorial que tendrá un papel muy activo en la promoción del libro a través de las Ferias de Libros de la que Siles fue su creador y que aglutinó con otros colaboradores de la publicación a más de 60 personas, escritores, filósofos, críticos de arte, artistas, políticos entorno a la misma.

El deseo de crear una nueva España joven fue uno de los motores para que estos intelectuales asumieran unos riesgos impensables en esos años y participaran en la incierta aventura de crear una editorial aún a sabiendas de la situación del mundo editorial en España.

Estas editoriales supusieron una auténtica revolución tanto por la tipología de las obras publicadas como en la presentación de las mismas. Las directrices editoriales de las mismas consistían en sacar a la luz una nueva literatura extranjera de autores prácticamente desconocidos en nuestro país pero de gran repercusión tanto literaria como ideológica fuera de nuestras fronteras. A

⁴⁷⁹ Esta publicación desarrolló una gran actividad y aglutinó a lo que pudiera considerarse el grupo de intelectuales españoles más destacados ya activos de la época, independientemente de la generación a la pertenecieran y provenientes de todos los campos del conocimiento desde el científico como los médicos Luís Calandre y Gregorio Marañón, los poetas como los hermanos Machado, Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez. escritores como Ramón María del Valle Inclán, Ramón Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna, personajes que posteriormente jugarían un papel político determinante como Juan Negrín y Manuel Azaña y artistas como Rafael Barradas, Salvador Bartolozzi, Luís Bagaría.

⁴⁸⁰ *El Estudiante*, 24 de enero (1926) p. 1.

diferencia del resto de editoriales centradas más en el aspecto comercial, los autores editados por Zeus, Cenit u Oriente habían visto en repetidas ocasiones rechazada la publicación de sus obras.

Con respecto a los escritores españoles la opción de este conjunto de editoriales era la de publicar las obras que supusieran, la mayoría de las veces, un fuerte compromiso social a través de las críticas hacia el sistema político y también aquellas que buscaran una nueva forma de expresión literaria, superando las antiguas formas de escribir y siendo bandera de una nueva literatura.

Esta renovación en el contenido estuvo acompañada por una nueva presentación del libro. Si, con anterioridad, ya habíamos visto cómo un reducido grupo de editoriales trataron de ofrecer unos libros que resultaran más atractivos al comprador a través de la incorporación de elementos ornamentales o de dibujos a las cubiertas, estas nuevas editoriales ahondan en este esfuerzo y convierten en práctica habitual el hecho de que sus libros presenten atractivas cubiertas realizadas por los artistas más destacados del momento.

Con su trabajo estas editoriales consolidaron no sólo la cubierta ilustrada como parte esencial del libro, sino que también contribuyeron a la reafirmación del dibujante y a la elevación del arte del dibujo como un arte más, al margen de los viejos prejuicios que lastraron durante siglos la técnica del dibujo.

Igualmente amplían el todavía novedoso arte de las cubiertas en esos años a los creadores provenientes de otros países como Alemania, Polonia, Inglaterra, en los que el arte de la imprenta gozaba de un fuerte prestigio prácticamente desde los orígenes del mismo y que en esos primeros años del siglo XX lideraban una auténtica revolución en el mundo de la imprenta, de la tipografía y del dibujo.

Por primera vez en España y gracias a estas editoriales y a sus publicaciones se produce el fenómeno de pérdida del predominio de la influencia del gusto francés frente a los modelos artísticos germánicos y rusos. Estas editoriales, como veremos posteriormente, serán el trampolín para el conocimiento y difusión de nuevas técnicas artísticas como el fotomontaje y también la recuperación de los lenguajes cubistas, constructivistas, surrealistas y del nuevo realismo en los que se inspirarán los artistas para hacer las cubiertas.

El cambio acaecido durante los primeros años de la década de los veinte en el mundo editorial es tanto de índole cuantitativa como cualitativa. Todos los participantes en el proceso editorial no escatimaron esfuerzos para invadir de hojas impresas todos los ámbitos sociales. Se potenció la edición, se mejoró la impresión y la distribución al margen de los problemas de abastecimiento de papel y de la escasez de tipos de imprenta que muchas veces eran importados para poder editar con un mínimo de calidad y belleza. Todo ello para dignificar el libro y para

potenciar la incipiente industria de la información a través de los textos de libros, revistas y prensa.

Tal fue la importancia que cinco siglos después adquiere la imprenta a la hora de alimentar cambios y de difundir el conocimiento que la recién nacida industria cinematográfica española realiza, al comienzo de su andadura, uno de los primeros documentales cinematográficos cuyo título es *Cómo se hace un periódico* para mostrar al público la complejidad y la importancia de la prensa en el mundo moderno a través de cuyas imágenes, textos e informaciones, los lectores tendrán la posibilidad de conocer, analizar e interiorizar los diferentes episodios, tendencias y avances tecnológicos que convulsionaron las primeras décadas del pasado siglo XX.

6. DEL MODERNISMO A LA VANGUARDIA. EL LIBRO Y LOS NUEVOS LENGUAJES PLÁSTICOS

6.1. Modernidad de las artes, de las modas y de las costumbres

«Cuando se habló de las artes contemporáneas en Venecia en 1934 a nadie sino a mí se le ocurrió preguntar con ingenua malicia ¿pero cuáles son las artes contemporáneas? De cierto no será la pintura, de cierto no será la escultura... Cuando yo afirmé ante sorprendidas protestas de los circunstantes que las artes auténticamente contemporáneas son, aparte de la arquitectura, por ejemplo las artes mixtas como el cinema , como la radiofonía, como las artes gráficas y de propaganda, (prensa ilustrada, carteles) se creyó que pretendía malbaratar la cuestión...La pintura está hoy en crisis porque la máquina ha superado en gran parte a la pintura...¿Qué puede la pintura frente a las composiciones mágicas y dinámicas del cinema?¿O frente a los sistemas gráficos de reproducciones plásticas? Pensad por ejemplo en el cartel, en el fotomontaje, en el huecograbado, en el tecnicolor... Soy un apasionado del cartel. Hasta tal punto de que tengo todo un libro sobre ellos y uno de mis libros más entusiastas puesto que introdujo en el mundo literario la iniciativa de una crítica de libros y de autores en la forma plástica, rápida y sintética que dan los carteles a otros fenómenos de la producción humana»⁴⁸¹.

Este atrevido y realista comentario de Ernesto Giménez Caballero sobre la evolución del arte y la importancia que en nuestro país adquiere el arte de la imprenta y la publicidad a la que se unen los artistas más destacados desde comienzos del siglo XX permite que se produzca una conjunción entre publicidad, cartel y desarrollo de las artes gráficas, posibilita a los nuevos editores poner en el mercado una rica y variada cantidad de libros que, debido a la fuerza de penetración de los mismos, van a remover los viejos cimientos culturales, ideológicos, políticos y sociales para contribuir a la instauración y aceptación de una nueva sociedad, de costumbres más abiertas, políticamente activa, crítica y combativa que se inspira en los modelos ya consolidados fuera de nuestras fronteras y que los recrea adaptándolo al acervo cultural de nuestro país.

Europa, la vieja Europa donde surge una fuerte lucha por los derechos de los trabajadores y donde nuevamente, como ha sucedido a lo largo de su historia, tiembla y se estremece ante una nueva guerra, que rompe con los esquemas de combate aceptados hasta entonces y que asola a una parte del territorio del viejo continente al participar en ella diversos países. Algunos luchan por su soberanía y por la reconquista del territorio como es el caso de Italia, otros, por el contrario, al final de la contienda ven cómo su prestigio y su gloria quedan destrozados como es el caso de Alemania que tratará de resurgir de sus cenizas a través de la nueva República de Weimar en la que el arte jugará un papel destacado. Rusia, se alza en

⁴⁸¹ Giménez Caballero, Ernesto. *Arte y estado*. Madrid, 1935, pp. 30-31.

armas contra su monarca el zar Alejandro al que le es arrebatado el poder y se instaaura una república de trabajadores a la que se unirán en la construcción del país grandes artistas que pondrán su arte al servicio de la consolidación y desarrollo de la Revolución Rusa. Su concepción del arte trascenderá el territorio ruso y se divulgará por otros países europeos cuyos artistas se inspirarán y asumirán este nuevo arte que no se limitará al ámbito tradicional de la pintura y escultura sino que abarcará todos los lenguajes artísticos y se aplicará a muchas actividades de la vida cotidiana como, por ejemplo, los libros, los objetos de uso cotidiano, la indumentaria tradicional y la moda así como a la arquitectura entre otros.

Junto a los cambios políticos también se produce un fuerte desarrollo científico y tecnológico que modifican el aspecto tanto de las ciudades como el paisaje rural debido en la ciudad a la construcción de nuevos edificios cada vez más altos en los que se utilizarán nuevos materiales y al uso del automóvil, en el campo al empleo de tractores y cosechadoras en las labores de recolección y siembra.

La moda, tanto masculina como femenina se adapta a las nuevas costumbres, como es la práctica de deportes para llevar una vida sana y saludable, o las relaciones sociales y laborales a las que de forma paulatina se irá incorporando una mujer que luchará por su independencia del varón y por la consecución de derechos civiles que les eran sistemáticamente negados por su condición femenina. Las relaciones entre los sexos se hacen mucho más abiertas y hay un interés mayor por tratar los temas sexuales para instruir a la población. Temas como el divorcio, las relaciones sexuales fuera del matrimonio, el placer sexual se exponen con rigor en numerosas obras para educar a la población, eliminar tabúes y conquistar una mayor libertad.

Con referencia al ocio nuevos bailes, ritmos y músicas se escuchan en las salas de fiestas en las que el ocio se comparte junto a los auditorios y salas de concierto donde también los músicos interpretan sus nuevas composiciones más vanguardistas.

Pero junto a este ocio colectivo surge, debido al desarrollo tecnológico, el gramófono y la radio que permitirá escuchar desde los hogares las voces grabadas previamente.

Junto a todos estos cambios irrumpe una nueva forma de ocio que surge con una fuerza inusitada y con un hondo calado social: el cine. Los actores y actrices serán los nuevos héroes a los que los espectadores querrán imitar tanto en formas de vida como en las modas. El cine contribuirá también a la difusión de nuevos valores y modelos vitales debido a su enorme difusión. Tal es su éxito y aceptación que muchos de los intelectuales del momento llegan a cuestionarse si el cine matará al libro puesto que el cine tiene la capacidad de representar a través de sus

intérpretes todo tipo de obra literaria, reproducir por medio de filmaciones los hechos tal y como ocurren por lo que es frecuente que surja cierto temor a abandonar los libros que, durante siglos han sido los grandes difusores del conocimiento. En este punto, y para conocer la opinión de un intelectual de esos años, de nuevo recurrimos a la opinión de Ernesto Giménez Caballero⁴⁸² que se plantea la supremacía de lo visual frente a la letra impresa y comenta... "De todos los peligros que debe afrontar el libro en su vida histórica ninguno tan agudo como el de la película. Y no por ser el cinema un enemigo del libro, todo lo contrario, de un enemigo, un colaborador o socio que se independiza. El cine nace del libro como un hijo pródigo y rebelde, utilizando todo un acervo patrimonial para emprender la fuga y "vivir" su vida, su libertad propia".

En la actualidad existe una abundante bibliografía y crítica literaria respecto a la producción literaria española de vanguardia⁴⁸³ en la que se expresa cómo la mayoría de la literatura que coincide con la expansión de la vanguardia se centra en la descripción de la vida moderna, la aglomeración de gente en las calles, los automóviles, los lugares de encuentro como los cines, teatros, hoteles que reflejan el quehacer cotidiano de la vida moderna. Junto a esta literatura considerada de vanguardia hay otra producción bibliográfica de temática muy variada como es la de contenido político, económico, social, sexual, biográfica, de avances tecnológicos que no puede considerarse propiamente de vanguardia a excepción si se consideran temas de candente actualidad y modernidad fiel espejo de esa sociedad cambiante, apresurada que comienza con el siglo XX.

6.2. La expresión gráfica de la vida moderna en las cubiertas de los libros

Las cubiertas de los libros editados durante esos años son un buen reflejo de la vida moderna. Algunos de los supuestos que rigen los principios publicitarios, como se ha mencionado anteriormente, son el de la claridad del mensaje y la utilización de objetos conocidos y comprensibles. Las cubiertas de libros recurren a estos mismos principios publicitarios y en ellas podemos apreciar la coexistencia tanto elementos tradicionales como novedosos para enriquecer el mensaje y evitar, en la medida de lo posible, cualquier disonancia cognitiva pero, también, motivar y conducir al posible lector por la senda de la novedad y de la aventura vanguardista.

Los dibujos que presentan en las cubiertas de los libros, al igual que el contenido de los mismos son amplios y variados y están en consonancia con el texto y con la ideología del editor.

⁴⁸² Ibid. p. 153

⁴⁸³ Una de las obras que analiza la estructura de la literatura española de vanguardia es la obra de Wentzlaff-Eggebert, Harald. *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias*. Madrid, Anthropos?

La mujer, icono publicitario desde los comienzos de la publicidad, se la representa como imagen del mundo rural como del moderno. Puede ser una mujer trabajadora o sofisticada que viste según los dictados de la moda del momento o que, tal y como sucedía en muchos lugares de nuestra geografía, todavía iba ataviada con la indumentaria tradicional de la zona. Con respecto a los paisajes también encontramos las nuevas edificaciones, la estilización, la simplificación y geometrización de las formas en consonancia con el cubismo y el constructivismo y su superposición de planos junto a la arquitectura vernácula.

Los acontecimientos históricos están representados en las cubiertas; la dureza de la guerra, la muerte que queda tras las cruentas batallas, la desolación del campo de batalla con sus víctimas, la alegría del triunfo.

Los avances científicos y las conquistas científicas dan lugar a una amplia literatura divulgativa. Las nuevas formas de cultura, especialmente el impacto que el cinematógrafo, como hemos mencionado en repetidas ocasiones, produjo en la sociedad civil tanto en el aspecto cultural un fuerte impacto que también queda reflejado en la ilustración de la cubierta.

Junto a los instrumentos propios de la técnica del dibujo como son el dominio del grafito para las líneas, el sombreado, el color, el conocimiento de los elementos de la composición y de la perspectiva ante el artista surge un nuevo instrumento: la tipografía. Lo calificamos de nuevo, a pesar de los siglos de historia con los que cuentan los diferentes signos de los distintos alfabetos, porque la tipografía, la nueva tipografía creada en las escuelas más avanzadas de Europa, pierde su papel meramente informativo de plasmar a través de los símbolos un lenguaje y se convierte en un elemento decorativo más que se utiliza bien como complemento de la composición artística formando un todo o, bien, asumiendo un papel protagonista en el que cada letra creada y dibujada por el artista tiene la función de expresar y permitir la lectura del título de la obra y también la de formar por sí misma una composición artística en las que las letras son por ellas mismas una obra de arte por lo atrevido del diseño, la modernidad de las formas, la disposición de las mismas junto a la fácil lectura y comprensión de los mensajes y la capacidad de equilibrar una composición.

Las diferentes tendencias artísticas verán reflejadas en la tipografía sus señas de identidad. Así en el Modernismo, tal y como hemos visto hay un predominio de las líneas curvas y las letras se adornarán con elementos decorativos vegetales. Por el contrario en el Art Decó existirá un predominio de las líneas simples y rectas junto a las formas geométricas. Para la tendencia marcada por la Bauhaus será el equilibrio de la forma y la claridad del dibujo, libre de toda ornamentación superflua, las características esenciales de su tipografía. La tipografía también se utilizará para formar con ellas composiciones donde los únicos elementos decorativos serán las propias letras dispuestas en la composición

por el artista. Las cubiertas en las que únicamente aparece la tipografía como elemento decorativo no por ello dejarán de ser bellas y atractivas a la vista, rompiendo con la tradición más clásica de ser simplemente elementos de información y trasmisoras de conceptos e ideas, sino también de arte y belleza.

6.3. La Eva moderna. La imagen de la nueva mujer del siglo XX como icono de modernidad

Con la denominación de *Eva moderna* se trata de describir el papel que la mujer asume en los comienzos del siglo XX. Con ella se trata de identificar a una nueva mujer que, lentamente, y no sin dificultades trata de ser la protagonista de su propia vida gracias a la educación y poder emanciparse del hombre en el hogar tanto si se trata de padre, esposo e incluso hermanos varones. A la mujer se la educaba casi exclusivamente para desenvolverse en el ámbito doméstico y dentro de las tareas del hogar pues su capacidad de decisión era nula. Se la consideraba la dueña y señora dentro de la casa pero siempre y cuando sus funciones se redujeran a la organización doméstica, limpieza, comidas y, como entretenimiento, la costura. Para algunas privilegiadas la lectura era una forma de entretenimiento, lectura que a veces se realizaba en voz alta para que aquellas mujeres que no sabían ni leer ni escribir pudieran, al menos, de gozar de los relatos de una abundante producción bibliográfica destinada a la mujer. También estaba permitido que la mujer aprendiera música, especialmente a tocar el piano que podía ser un toque de distinción y un atractivo más de las mujeres de la clase burguesa para encontrar esposo.

Los hombres, por el contrario, eran totalmente libres a la hora de actuar y tomar decisiones de acuerdo a su voluntad mientras que la mujer no podía tomar ninguna decisión sin el permiso paterno o del marido. Romper con este papel tan asumido por parte de la sociedad ha supuesto una continua lucha por parte de las mujeres que se inició a finales del siglo XIX y que se ha mantenido con gran fuerza a lo largo del pasado siglo XX y continúa en los primeros años del XXI.

Un gran avance en la independencia y libertad de la mujer se produce en los primeros años de la pasada centuria cuando la clase burguesa adquiere gran fuerza frente al anterior poder de la aristocracia, más anclada en antiguos esquemas de conducta. La mujer burguesa tiene mejores recursos para acceder a la educación, está libre de los viejos esquemas aristocráticos de conducta, puede ejercer una serie de profesiones fuera del ámbito doméstico que surgen como consecuencia del desarrollo urbano, de los avances tecnológicos y de los medios de comunicación de masas. Un gran avance para su liberación es la incorporación de la mujer al mundo laboral como consecuencia de la I Guerra Mundial.

La prensa periódica juega un destacado papel y contribuye a fomentar en la mujer el deseo de libertad. Es muy importante destacar cómo las revistas

ilustradas y el cine tienen un papel determinante en la difusión de las pautas de conducta y del modelo de la nueva mujer, libre, trabajadora, vitalista, que disfruta del ocio fuera de casa al igual que los hombres. Una mujer que se deja ver con nuevas indumentarias que la liberan de las ataduras de corsés, las acortan las faldas lo que permite un mayor movimiento para poder moverse por las calles, tanto paseando como conduciendo coches e incorporarse al mundo laboral e incluso practicar deporte. Estos nuevos esquemas también serán asumidos por las mujeres de la aristocracia que imitarán con gran rapidez los nuevos estilos en el vestir e la clase burguesa.

Las relaciones sociales también se irán modificando. Se disfrutará del ocio tanto en locales públicos como en el ámbito privado de las casas de los aristócratas, si bien también en el ámbito doméstico se hará patente el cambio, desde el mobiliario, a las costumbres sociales, las melodías que amenizarán las diferentes veladas se adecuarán a la moda y a los éxitos del momento. Por último, también las mujeres de la clase trabajadora, aunque en este caso el proceso será más lento, se irán adecuando a las nuevas pautas sociales. Las mujeres de la clase trabajadora, debido a su precaria situación económica, se verán obligadas a abandonar el hogar y realizar trabajos fuera del mismo y sufrirán un mayor retraso en su adaptación a las nuevas pautas de conducta de la mujer del siglo XX.

Muchas son las causas que influyen en esta lenta asimilación de los nuevos esquemas aunque en ellas la influencia del poder de la figura masculina es mucho más fuerte debido al peso de la tradición y de la ausencia de educación que les impide a su vez acceder al conocimiento de libros, revistas, que potencian la imagen de la nueva mujer conocida bajo la denominación de la “*Eva moderna*”

Uno de los primeros documentos que utiliza dicha denominación lo encontramos en el título de un relato breve de la escritora Concepción Gimeno de Flaquer publicado en la colección *El cuento semanal* que lleva por título *Eva Moderna*⁴⁸⁴.

En este breve relato la autora contrapone los mundos de dos amigas, una de ellas, tradicional, sin instrucción que tolera los devaneos de su marido, hombre culto pero que en su hogar prefiere compartir la vida con una mujer que solamente se ocupe de atender las labores femeninas pero que, sin embargo, está enamorado de su amiga que es culta y está liberada de muchos de los antiguos prejuicios. Ésta, obligada a casarse con un hombre al que no ama pero que la sitúa en una posición social elevada, es una mujer instruida, hija de un maestro que siempre se preocupó de la educación de su hija. Ambas amigas describen su mundo y lo expresan claramente en un diálogo que se establece entre ambas en el comentan: «La iniciativa de mi padre por la cultura femenina, no fue imposición; satisfizo aspiraciones mías».

⁴⁸⁴ Gimeno de Flaquer, Concepción. *El cuento semanal* Año III, nº 152 (26 de noviembre de 1909)

«Pienso que mi tío te perjudicó; familiarizado con la instrucción de la mujer francesa, no calculó que en España debía adaptarse al medio ambiente. Ya sabes que cuando aquí una joven adquiere fama de instruida, dificultase su casamiento»⁴⁸⁵. «Nuestros hombres cuando son ilustrados quieren a su mujer ignorante, y buscan a la instruida en el huerto del fruto prohibido. Además Carlos, abogado, artista, orador, poeta es ser excepcional; su espíritu tiene exigencias que no tienen otros hombres»⁴⁸⁶.

Con independencia de que la obra de Concepción Gimeno es una ficción, sin embargo, refleja de una manera clara y contundente la situación social de la mujer en esos años. La novela abre el debate sobre la educación femenina, el temor ante el cambio profundo que la sociedad podía sufrir ante la presencia de una mujer instruida y, por ello, libre a la hora de tomar sus propias decisiones, de organizar su propia vida independientemente de la voluntad del marido.

Posteriormente, justamente una año después de la publicación de este número del *Cuento semanal*, en Italia se publica una obra que tuvo una honda repercusión en la sociedad y que en España vio la luz once años después de su primera edición y que también lleva por título *La Eva Moderna*” y cuyo autor es Scipio Sighele⁴⁸⁷.

En ella, el autor plantea con gran valentía temas que atañen a la mujer. En la obra se identifican con gran nitidez dos aspectos: el sexual y el social. En el aspecto sexual el autor aborda los diferentes aspectos de la sexualidad de la mujer; la sexualidad y el amor, pasando por el tema de la mujer madura que permanece soltera y el rechazo que de ella hace la sociedad por ser improductiva, es decir por no procrear hijos y faltar de esta forma al máximo objetivo en su vida que era el de la procreación.

En la obra se hace una defensa del derecho al adulterio por parte de las mujeres al igual que se tolera dicho adulterio en los hombres. Otros temas que se exponen en el libro son el de la homosexualidad y el de los celos. En lo referente a los aspectos sociales se pone de manifiesto la desigualdad de la mujer en el ámbito legislativo, el fuerte analfabetismo que incide en las mujeres y el problema y la necesidad de la educación femenina sin olvidar su papel de madre y su importancia en la educación de los hijos pero visto bajo otro ángulo diferente.

Durante los once años que transcurren entre la publicación de esta obra en Italia y su edición traducida en España el concepto de la *Eva moderna* continua reafirmandose en la sociedad española. No es de extrañar, por tanto, que, en los carteles publicitarios y en las numerosas revistas dedicadas a la moda *Elegancias*,

⁴⁸⁵ Ibid. p. 1.

⁴⁸⁶ Ibid. p. 3

⁴⁸⁷ Sighele, Scipione. *Eva Moderna*. Madrid, Calpe 1921, publicado en Florencia en 1910

Moda femenina junto a las revistas gráficas, *Blanco y negro* de información general y que contaban con un numeroso público lector tanto masculino como femenino se ilustran con la imagen de la nueva mujer moderna. En ellas podemos percibir, gracias a los trabajos de numerosos dibujantes y a la labor de los fotógrafos el aspecto, costumbres e indumentaria de esta nueva *Eva moderna*.

De forma similar a lo que sucede en las revistas gráficas, en las cubiertas de los libros que ilustran los diferentes títulos comienza a aparecer la imagen de esta nueva mujer, esbelta, de pelo corto, de falda corta, de aspecto andrógino pero no por ello menos seductora y que se muestra sin complejos ni ataduras de ningún tipo y que será el nuevo reclamo de libros de muy diversas temáticas en las que la mujer tenga un papel protagonista.

También las nuevas tendencias artísticas contribuyeron tanto con sus representaciones como con sus escritos o manifiestos a ensalzar las conductas en la mujer, algunas de ellas rechazadas por la sociedad. Los Futuristas en su *Manifiesto a la mujer futurista*⁴⁸⁸ en el que se ensalza a una mujer fuerte y combativa si bien al margen del Feminismo que se iba, no sin grandes dificultades, abriendo paso.

6.4. La transición de la tradición a la modernidad a través de la potenciación de los estereotipos

6.4.1. La maja goyesca fuente de inspiración para los artistas vanguardistas

Se ha comentado por la crítica de arte que el gran pintor Francisco de Goya no es el pintor de las majas⁴⁸⁹ pero sí se le reconoce el hecho de que sus majas son diferentes al del resto de los demás artistas de su época. Goya no solamente retrata a majas populares para los cartones de la Real Fábrica de Tapices sino que retrata a las nobles como majas y las pinta dotándolas de la gracia, la picaresca, el atractivo y el cariño que el pintor siente por las clases populares. No es necesario mencionar las numerosas obras del artista en la que la Maja es uno de los motivos esenciales de su creación artística. Goya, a la par que viste a la nobleza bajo la indumentaria popular, dota a las majas del pueblo de la solemnidad y magnificencia que ostentan las damas de la nobleza en un equilibrado intercambio de papeles en los que las diferencias sociales quedan abolidas a través de los pinceles del artista, quizá en un nuevo rasgo de modernidad del genial pintor.

Goya potencia de la indumentaria femenina un elemento que definirá a la mujer española: la mantilla. Esta prenda, muy española, ha llamado siempre la atención a los extranjeros que nos visitaban. El viajero Townsed en 1786 describe a la mujer española que lleva mantilla diciendo: «La dama española descubre el

⁴⁸⁸ Marinetti, F. T. *Manifiesto de la mujer futurista*. 1912.

⁴⁸⁹ Gállego, Julián. *La figura de la maja desde Goya a Zuloaga*. En: *La mujer en el arte español*. VIII Jornadas de Arte, Madrid 26-29 de noviembre, 1997 p 328 y ss.

mismo gusto llevando mantilla, una especie de chal de muselina que cubre la cabeza y los hombros y sirve para varias cosas: capucha, capa y velo. Ninguna extranjera puede alcanzar su facilidad y elegancia al llevar esta simple prenda»⁴⁹⁰.

En la representación de la mujer de finales del siglo XIX y principios del XX ésta aparecerá bien tocada con mantilla o con mantón. En la imagen de la mujer con mantón, prenda más extendida que la mantilla por ser también más asequible, podemos apreciar la misma dualidad que hemos encontrado previamente con la representación de las majas goyescas ya que esta prenda popular, en muchas ocasiones el mantón negro servía de abrigo a las clases populares,⁴⁹¹ y, en otras, por el contrario, especialmente si se trata de un mantón estampado, era signo incluso de distinción y de seducción pues envolvía el cuerpo desnudo de la mujer dejando entrever partes siempre ocultas de su cuerpo.

La imagen de la mujer, bien con mantilla o con mantón, será representada por muchos artistas tanto nacionales como extranjeros que incluso utilizarán el estampado del mantón como vehículo experimental puesto que los elementos ornamentales de ese estampado puede llegar a ser reflejo de los nuevos lenguajes artísticos.

La pintura tiene una gran variedad de ejemplos que señalan una continuum de la senda emprendida por el pintor aragonés. Desde las obras de Eugenio Lucas Velázquez (1807-1870) que fascinado por la obra de Goya que pudo admirar en el Museo del Prado fue, tal como señala Julián Gállego «*un infatigable cultivador del tipo femenino de la "Maja"*»⁴⁹². Su obra fue muy admirada no solo en la Francia que comenzaba a ser el centro artístico por excelencia sino también en otros lugares



como Cuba, cuando todavía era colonia española. No es de extrañar por tanto que también pintores nacidos en Cuba y, afincados posteriormente en España, también utilizaran las majas en sus cuadros como es el caso de Federico Beltrán Masses (Guira de Melena, (Cuba) 1885-Barcelona 1949) realizara un cuadro de gran tamaño titulado “Majas”. Otros

pintores, especialmente en Andalucía, representan en sus obras las majas tocadas con mantilla o vistosos mantones. Pero este motivo iconográfico no queda reducido al territorio andaluz tan admirado por los viajeros románticos extranjeros sino que se expande hacia Valencia, Cataluña, Madrid y al resto de la geografía nacional con el deseo de representar en el arte español nuestra esencia, nuestra cultura, nuestros valores que habían quedado maltrechos tras la



⁴⁹⁰ Townsend (1786) Cita tomada de uno de los paneles referidos a los siglos XVIII y XIX en el Museo del Traje de Madrid.

⁴⁹¹ Muchos fueron los pintores que representaron a las mujeres populares envueltas en grandes mantones como el pintor Isidre Nonell, Juan Gris en sus dibujos o el cartelista Ramón Casas en su anuncio de Anís del Mono,

⁴⁹² Gállego, Julián. Op. cit. p. 333.

derrota del 98 y que había potenciado el pesimismo que había invadido a la intelectualidad de esos años. Ejemplos destacados lo encontramos en la obra de Daniel Zuloaga *El palco de las presidentas* o en la también titulada “Maja” de Hermenegildo Anglada Camarasa (1872-1959) o en el inicio de las vanguardias con Celso Lagar que presenta una maja asomada a un balcón con un clavel en su mano.

Esta influencia que encontramos en la pintura se produce igualmente en la creación gráfica que toma auge a finales del siglo XIX y principios del XX y que utilizará bien modelos de fuerte influencia goyesca como la mantilla u otros elementos de la indumentaria femenina elegante o popular, según la intencionalidad del artista cuando pretenda que su obra se aproxime a las clases populares o, por el contrario, pretenda reflejar ambientes festivos o galantes.



El mundo de la edición musical nos proporciona una gran variedad de ejemplos de cubiertas con estos tipos populares que ilustran las nuevas composiciones musicales. Algunas, directamente, homenajean la gran figura del pintor aragonés como es el caso del músico Francisco Granados que crea una obra musical titulada *Goyescas* inspirada en el arte de Goya. Para ilustrar la primera parte de esta composición musical *Los majos enamorados*⁴⁹³ se reproduce uno de los grabados de Goya de su serie *Los caprichos* el titulado *Tal para cual*.

En la composición musical que lleva por título *Mujeres de España*⁴⁹⁴, composición creada para la artista “La Goya” el artista S. Blanco, autor del dibujo, vincula la imagen de la mujer española a una mujer ataviada según los modelos de Goya, especialmente a las majas tocadas con mantilla que se encuentran asomadas a un balcón. En este caso la pareja de mujeres también están en un balcón o palco, adornan su cabeza con peineta y malla de bolillos pero están representadas según el gusto de la mujer Decó. Presentan pequeñas bocas perfiladas en rojo y, lo más destacable, es la indumentaria que visten, ya que sus ropas presentan atrevidos estampados inspirados en las creaciones de Sonia Delaunay. Con esta creación el artista crea una unión perfecta entre la modernidad de Goya y con la modernidad del nuevo lenguaje de la época contemporánea del artista creando un puente que comunica ambas formas. Previamente, en otra partitura anterior, un artista anónimo ya se había inspirado en las composiciones de Goya de las majas en el balcón para ilustrar la obra musical *Colección de pasodobles españoles*⁴⁹⁵ en la que reproduce, con un dibujo



⁴⁹³ Granados, Francisco. *Goyescas*. 1ª parte *Los majos enamorados*. Madrid, La Unión Musical, 1914.

⁴⁹⁴ Monreal, *Mujeres de España*. Madrid, Ildefonso Alier, 1923.

⁴⁹⁵ *Colección de pasodobles españoles*. Madrid, Ildefonso Alier, 1910.

algo tosco, tanto las majas en el balcón como las majas hablando y en la que aparece una gran bandera española. En esta cubierta el artista cubre toda la cubierta con majas con mantilla en un abigarramiento excesivo que además evidencia cómo su forma de expresión artística está todavía fuertemente anclada en esquemas que ya en la primera década del siglo estaban superados.



Junto a la mantilla de la maja también el mantón será un elemento destacable a la hora de representar a la mujer española. Esta prenda se utilizará muy frecuentemente en las puestas en escena de las diferentes obras del teatro lírico español muy populares durante finales del siglo XIX y principios del XX así como en las representaciones del así llamado teatro frívolo en las que junto al mantón aparecía también la mantilla.

El mantón llegó a ser motivo de inspiración para una composición musical de título *La chula del mantón*⁴⁹⁶. En la cubierta, dibujada por Rafael Barradas, se ha representado a una mujer que en esta ocasión es símbolo de las clases populares. La figura se ha colocado en escorzo con la cara vuelta hacia el espectador. El mantón que la cubre está adornado con grandes flores de inspiración modernista que recuerdan los modelos de rosas hechas por el dibujante alemán Beherens, modelo que también fue utilizado, como hemos visto, por Juan Gris. El título está colocado en una franja diagonal que atraviesa la composición y la tipografía empleada es una tipología que pudiéramos decir de transición hacia una tipografía propiamente geométrica y simétrica que, en años posteriores, se consolidará gracias a las enseñanzas en materia tipográfica de la Bauhaus.



El color es monocromo con degradaciones para lograr claroscuros. Pocos ejemplos encontramos del pintor uruguayo relativo a la ilustración de cubiertas de composiciones musicales si bien es conocida su estrecha vinculación con el mundo de la escena y por tanto con la composición de escenografías a través de su estrecha relación con Gregorio Martínez Sierra con el que colaboró en escenografías para el teatro Eslava en Madrid. En esta cubierta se puede apreciar más la influencia modernista previa a su etapa vibracionista.



Para ilustrar otra composición musical titulada *Por Sevilla*⁴⁹⁷ el dibujante Ballester escoge a una mujer dibujada de medio cuerpo y que está envuelta en un atractivo y vistoso mantón de grandes manchas blancas sobre fondo rojo. Llama

⁴⁹⁶ René, Enrique. *La chula del mantón*. Letra de A. Serrano y E. Aceves, Madrid, Ildefonso Alier, 1916.

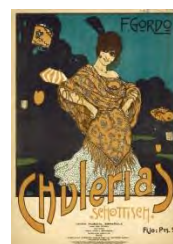
⁴⁹⁷ Schumann, Ch. *Por Sevilla*. 1921.

poderosamente la atención el rostro de la joven, el maquillaje de sus ojos, perfilados con lápiz negro para hacer que su mirada sea expresiva según la tendencia impuesta por las actrices de cine mudo. Por lo que respecta a su cabellera es corta, ligeramente ondulada e, igualmente, responde a la moda de esos años. Como ornamento lleva en la cabeza una vistosa y alta peineta.



Otra mujer popular realizada por Ballester es la que ilustra la cubierta de la obra de Pierre Louy *La mujer y el muñeco*⁴⁹⁸ en la que, a diferencia de la anterior es toda una explosión de color a la vez que una exaltación de la mujer que mira con picardía al espectador y cuya imagen destaca sobre la masa negra que aparece al fondo. La imagen ocupa toda la cubierta y los colores son vivos, destacando el color rojo del pelo y el colorido del traje. La composición se completa con tres diferentes modelos de tipografía que indican el nombre del autor, el título y la editorial que están colocados en los espacios que deja libre la composición pero sin que ello le reste armonía y equilibrio a la misma.

Lo popular, el mundo castizo de las verbenas, descrito desde finales del siglo XIX en las zarzuelas, composiciones muy propias de nuestra producción y cultura musical, nos ofrece muchos ejemplos de cubiertas de partituras ilustradas con mujeres ataviadas con mantón como por ejemplo el schottisch del maestro F. Gordo que lleva por título *Chulerías*⁴⁹⁹. En esta cubierta se ha dibujado a una mujer que, en este caso, no representa el estereotipo de mujer andaluza con mantón sino que, independientemente de que se adorne también con mantón y peineta y se haya hecho unos caracoles con el pelo adheridos a su rostro, gracias a la postura, con los brazos en la cintura el artista de forma inequívoca ha dibujado una mujer castiza madrileña, con su traje de chulapa de fondo blanco con pequeños lunares negros. Está ataviada con un mantón ocre, estampado con simples líneas curvas y respondiendo al género musical de la partitura: un schottisch. La figura destaca fuertemente sobre el fondo negro de la cubierta donde unas luces provenientes de unos farolillos iluminan el escenario que, sin duda alguna, es el de la verbenas donde la mujer ataviada de esta forma y fuente de inspiración en muchos libretos de zarzuelas, busca entretenimiento.



Otra ilustración en la que la protagonista de la cubierta es una mujer de clase popular ataviada con mantón es el dibujo que ilustra la cubierta de la obra *La copla vengadora*⁵⁰⁰. En ella se representa a una mujer con mantón, en actitud provocadora, actitud que las artistas de copla y cuplé adoptaban en el escenario. De hecho, la

⁴⁹⁸ Louy, Pierre. *La mujer y el muñeco*. Valencia, Prometeo, s.a.

⁴⁹⁹ Gordo, G. *Chulerías schottisch*. Madrid, Unión Musical,

⁵⁰⁰ Fernández Villar, J. *La copla vengadora*. Madrid, La novela semanal nº 42, s.a.

mujer que está dibujada de forma esquemática tiene unos rasgos propios de la moda escenográfica de esos años impuesta por la cupletista Raquel Meller, que para cantar coplas se recogía el cabello y se adhería a la cara o la frente unos caracolillos. En esta ocasión, el mantón ha perdido su clásico color negro y el artista opta por uno de color rojo, más festivo. Roja es también la flor que adorna el negro cabello de la joven haciendo un fundido entre mantón y tocado de la cabeza, elementos ambos indispensables dentro de la indumentaria escenográfica de esos años. La mujer está colocada en el centro de la cubierta por lo que no hay ningún otro elemento que distorsione su visión.

La composición está realizada a dos tintas, negra y roja lo que produce un fuerte impacto visual pues el artista aprovecha el blanco del papel donde dibuja su creación para lograr llamar la atención. El dibujo, si bien puede parecer algo ingenuo debido al trazo simple con el que se crean los contornos y en donde se muestra una expresión no exenta de provocación para responder al título en el que se menciona la palabra *venganza* lo que nos demuestra que, al contrario de lo que podía parecer a simple vista, en el trazo de Yzquierdo Durán, autor de la cubierta, se compendia el conocimiento de la técnica del dibujo con el de la publicidad. El trazo es firme, seguro y la economía de los recursos que emplea es importante para favorecer la comprensión del mensaje que encierra la ilustración.

Este dibujante estuvo activo durante los años veinte y su obra, según sus críticos, se caracterizó por su humor sarcástico especialmente a la hora de fustigar los defectos de los poderosos.

Un ejemplo, aunque algo tardío en el tiempo del uso de la mantilla, es la cubierta de la obra literaria que se editó en 1933 en la que aparece un rostro femenino tocado con la clásica mantilla blanca de encaje. La cubierta es obra del artista manchego afincado en Cataluña Carlos Vázquez para ilustrar la obra de Rafael López de Haro *Eva Libertaria*⁵⁰¹. En ella nos presenta el rostro de una mujer ataviada con mantilla blanca que ocupa toda la superficie de la cubierta. El rostro está de medio perfil por lo que la mantilla ocupa una parte muy destacada de la cubierta. El rostro es el de una mujer que luce unas joyas, un collar al cuello y unos grandes pendientes que cuelgan de sus orejas y que llegan hasta casi los hombros. Su rostro tiene grandes ojos negros y un hecho muy destacable es su fina boca perfilada en rojo de acuerdo con la moda femenina de los años 30 y, de forma especial los adornos que llevaban las artistas en el escenario durante las representaciones.

Este dibujo guarda cierta semejanza con uno de los retratos más conocidos de Carlos Vázquez que hizo para la cantante nacida en Tarazona y que consiguió

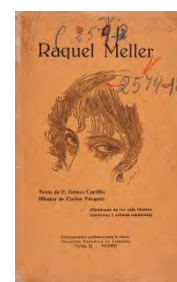
⁵⁰¹ López de Haro, Rafael. *Eva libertaria*. Madrid, 1933.

fama internacional: Raquel Meller (1888-1962)⁵⁰² que también fue modelo para otros pintores como Julio Romero de Torres y Joaquín Sorolla.

Hay que subrayar que Raquel Meller era una de las intérpretes de canciones más conocidas en esos años y admirada por los intelectuales vanguardistas y destacados artistas de esos años. No en vano Rafael Cansinos Assens, escritor que perteneció al movimiento del ultraísmo escribe de la cantante: «Lo que caracteriza “el arte incomparable” de Raquel Meller es el de haber dramatizado la canción popular dotándola de complejidad y plenitud literarias. Raquel Meller hizo de la canción un poema dramático, lo caldeó con la plástica de una seria escultura femenina»⁵⁰³ por lo que no es de extrañar la atracción que su figura ejercía en artistas y literatos y que como representante de esa “canción popular” su indumentaria también utilizara elementos de la más tradición popular española.



En el retrato realizado en 1929 se presenta a la cantante completamente vestida de negro, no en vano se la representa como la mujer que ha perdido a su amor según la letra de la conocida canción *El relicario*, título también del cuadro, que tuvo un gran éxito. En él Raquel Meller está adornada por unos pendientes muy similares a los que embellecen el rostro de la mujer que ilustra la cubierta del libro. También en la ilustración de la cubierta, los ojos de la mujer, lo mismo que sucede en el cuadro, son grandes, de mirada penetrante y seductora por lo que podríamos pensar que Carlos Vázquez se inspira en la imagen de esta artista para ilustrar la obra, máxime teniendo en cuenta que, con anterioridad, el artista había ilustrado otra cubierta de libro con un dibujo de la cantante, en la que aparece su rostro pero solamente hasta la nariz destacando sus ojos.⁵⁰⁴



En este caso no se trata de una obra de ficción sino que es un relato centrado en la artista para su promoción mientras que la novela a la que nos referimos es un texto de ficción en el que podríamos encontrar incluso algunas similitudes con la vida de Raquel Meller y la de la protagonista: Es una mujer que trabaja en el mundo del cine y que logra triunfar por sí sola, sin ayuda de los hombres. Está integrada en la vida moderna, ya que conduce ella misma un flamante y veloz coche. De hecho, en esos años la artista y cantante triunfaba lejos de nuestras fronteras cosechando un gran éxito tanto en las representaciones

⁵⁰² Su verdadero nombre era el de Francisca Marqués López y en su familia no había ningún antecedente artístico y comenzó a cantar en el taller de costura donde trabajaba.

⁵⁰³ Cansinos Assens, Rafael. Extracto publicado en la revista *Cosmópolis* agosto, 1919. Reproducido en: Rubio, José Luis. *El mito trágico de Raquel Meller (1888-1962)*. Exposición, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2012.

⁵⁰⁴ Gómez Carrillo, E. *Raquel Meller*. Madrid, Sociedad Española de Librería, 1919.

teatrales como en el cine, reavivando nuevamente el interés por lo español fuera de nuestro país⁵⁰⁵.



Volviendo a la cubierta de la obra de Rafael López de Haro, el artista no opta por un fuerte contraste cromático sino por un fondo predominante blanco, como si se inspirara en una fotografía difundida por la prensa. En la cubierta del libro aparecen unas tonalidades de color verde. Llama también la atención la distinta tipografía que aparece en esta cubierta. Para el título se ha elegido una tipografía del tipo *script* que pretende imitar la cursiva escrita. Es, por tanto, un diseño tradicional, inspirado en la tipografía de Didot. Para indicar el nombre del autor, el de la editorial y especificar que la obra se trata de una novela se utiliza una tipografía más moderna de palo seco similar a la tipografía futura creada en 1927 por Paul Renner. Esta variación tipográfica también participa de la dicotomía entre tradición y modernidad, dicotomía que como se ha mencionado previamente la encontramos igualmente entre el texto y la ilustración

Esta obra de Rafael López de Haro (1876-1966), escritor y periodista, sensible a los cambios que se operaban en la sociedad del momento y, en cuya obra se distinguen claramente las denominadas novelas de la vida, reflejo del mundo contemporáneo del escritor en las que se enmarca la novela de la *Eva Libertaria*, por lo que nuestra hipótesis de que la cubierta esté inspirada en la cantante Raquel Meller puede contar con una mayor consistencia. Otros géneros dentro de la obra del autor son las denominadas novelas de la carne, de tipo erótico que proporcionaban mayores beneficios económicos al escritor y las novelas de las almas en las que el autor profundizaba en los sentimientos de las personas.

Al analizar la cubierta de Vázquez apreciamos un claro dominio del dibujo debido a su formación académica. No hay que olvidar que fue alumno de Carlos de Haes y fue este artista el que marcó su trayectoria artística posterior. En esta cubierta, el artista retoma el símbolo de la mantilla cuando ésta ya comenzaba a estar en decadencia debido a la utilización de una indumentaria más internacional y moderna, hecho que también sucedía en los espectáculos en los que la mantilla y el mantón reducían su utilización a espectáculos típicamente relacionados con el folclore y el tipismo español. Es en esos años treinta cuando el fotógrafo José Ortiz Echagüe publica en su obra *Tipos y trajes de España* en 1930⁵⁰⁶ una bella fotografía de dos mujeres con mantilla; una de color blanco y otra negra. Comenzaban a quedar lejos los años en los que la indumentaria española era signo de ruptura,

⁵⁰⁵ Raquel Meller realizó como protagonista diversas películas, principalmente de cine mudo si bien en 1933 realizó una nueva versión de su anterior película “Violetas Imperiales” pero esta vez ya en sonoro dirigida por Russel.

⁵⁰⁶ Cita tomada de Blake, Jodi. *Su peineta, su chal, su flor*. En *La noche española*. P. 156.

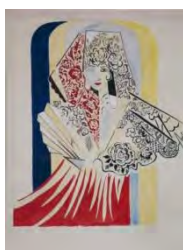
modernidad y vanguardismo como podemos apreciar en la influencia que éstos tuvieron en los ballets de Diaghilev en su visita a España.

La influencia de la indumentaria española y su importancia como símbolo de modernidad queda sobradamente manifiesta en los trabajos de la artista rusa Natalia Goncharova (1881-1962) a la que Sergui Diaghilev encomendó la escenografía para dos obras de temática claramente españolas *España*, una coreografía para la *Rapsodia española* de Maurice Ravel y *Triana* para la *Suite Iberia* de Isaac Albéniz que, a pesar de que nunca llegaron a representarse con los ballets sí dejaron huella en la obra de la artista rusa que a su vez sirvió como referencia a otras creaciones plásticas.

El trabajo de Goncharova para las mencionadas representaciones se podría encuadrar en el cubo futurismo⁵⁰⁷. Los motivos inspirados en la tradición española de Goncharova no se agotan en los bocetos escenográficos ni en los figurines de vestuario para las obras, sino que los encontramos en otras creaciones de la artista rusa como es la ilustración de la partitura del *Amor Brujo* de Manuel de Falla⁵⁰⁸. En la cubierta para esta obra musical de Falla, muy decorativa, a pesar que la artista rusa huía de lo decorativo para ser reconocida como mujer pintora, al margen de los críticos que tardaron en reconocer su valía y que seguía anclada en el rechazo de otras manifestaciones artísticas como la ilustración o la creación escénica a las que se seguía considerando como artes menores.



En la cubierta de la obra de Manuel de Falla nos presenta a una mujer de perfil, pero en la que el rostro es casi una simple excusa para establecer un juego dinámico de líneas y formas que muestran el cubo futurismo con el que se expresaba Goncharova. En esta ilustración también destaca mucho el dibujo del bordado, algo que también encontramos en la cubierta del libro descrito anteriormente, si bien, el tratamiento es muy diferente como ya hemos apuntado. Esta imagen de mujer tocada con mantilla lo encontramos en el anuncio de la representación de la obra del músico español, aunque en esta ocasión, la mujer se representa de frente pero los elementos y líneas del dibujo se repiten como en la cubierta partitura.

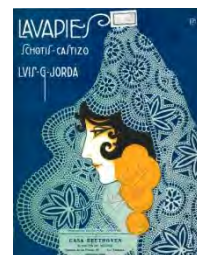


Si la obra de Manuel de Falla fue un gran éxito y produjo un gran impacto, también la ilustración de la cubierta atrajo la atención de otros artistas que se inspiraron en esa representación de la mujer española. De hecho, podemos encontrar algunas representaciones iconográficas similares a las de Goncharova y, curiosamente, no en libros sino también en partituras musicales

⁵⁰⁷ Ibid. p. 145

⁵⁰⁸ Falla, Manuel de. *El amor Brujo*. London, J.W. Chester, 1921.

como es el caso de la composición musical *Lavapiés, chotis castizo*, creación de Luis Jordá⁵⁰⁹. En ella encontramos una ilustración firmada por el artista Pol donde el perfil de una mujer prácticamente inunda la cubierta. Es un perfil dibujado a partir del lado derecho, similar al de la artista rusa. Esta mujer cubre su cabeza con una mantilla de blanca que oculta parte de su negra cabellera. Destaca un enorme pendiente realizado con una mancha amarilla de tinta plana que destaca sobre el pálido rostro de la joven y también sobre el intenso fondo azul de la cubierta.



En una línea similar a la anterior, e igualmente inspirada en el modelo de la cubierta de la obra de Manuel de Falla, es la ilustración de la partitura de la obra de J. Huyá *Viernes Santo en Sevilla*⁵¹⁰. Es una ilustración no firmada y, a diferencia de la obra de Goncharova, el artista ha eliminado sus elementos cubo futuristas y opta por un dibujo en el que la influencia del Art Decó es más evidente.

Dibuja a una mujer de perfil, seductora, con una boca perfilada en rojo, con los brazos al descubierto y que arroja con la mano derecha claveles de color rojo mientras que con su mano izquierda sujeta un gran ramo y en cuya muñeca como adorno cuelga un rosario azul. Está tocada con una gran mantilla en la que los dibujos del encaje se han sustituido por ligeras líneas blancas que asemejan olas.

El dibujo es de un fuerte impacto visual ya que, en un primer plano, está la imagen de una mujer en la que predominan grandes manchas de tinta negra que dibujan la enorme mantilla con la que se cubre la cabeza. El vestido también de color negro así como el pelo que asoma y dibuja. En su rostro blanco puro destaca el caracol propio de esta época. El dibujo de la joven ocupa dos tercios de la cubierta y el artista equilibra la composición dibujando al fondo, también en negro, la silueta de la Giralda y, en la parte inferior, cuatro nazarenos con sus capirotos negros. La composición pierde dramatismo y, por el contrario, aumenta el componente erótico, aunque ingenuo, gracias a las manchas de color de los claveles, el blanco del rostro y los brazos de la mujer así como el color azul del cielo sevillano. El empleo de tintas planas también contribuye a dotar al dibujo de una mayor modernidad y lo distancia de la anterior ilustración realizada por Barradas, más enraizada en el gusto de los primeros años del siglo XX.



Aunque desconocemos la fecha de edición de la partitura de J. Huyá, el autor de la ilustración debía de conocer la obra de Goncharova y la reinterpreta y la adapta más a la corriente del Art Decó imperante en los años 20 en nuestro país y que tuvo una enorme acogida en los diferentes ámbitos de creación artística.

⁵⁰⁹ Jordá, Luis. *Lavapiés, chotis castizo*. Barcelona, Casa Beethoven, 1910-1920.

⁵¹⁰ Huyá, J. *Viernes Santo en Sevilla*. Madrid, Unión Musical Española, 1923.

Un mayor erotismo lo encontramos en la cubierta de la partitura de Ch. Schumann *Mantón de Sevilla*⁵¹¹ en la que en el centro de la cubierta aparece una



joven es escorzo, de la que se aprecia su perfil con ojos pintados y labios perfilados. Está cubierta con un mantón de manila, de largos flecos movidos por el viento y adornado con grandes flores, flores realizadas según el modelo modernista visto previamente en Juan Gris. Lleva recogido el pelo con una gran peineta roja y deja al descubierto sus piernas hasta la rodilla en un símbolo erotismo dado que en esos años todavía muchas mujeres no habían acortado tanto la longitud de su falda. Su atuendo se completa con unos zapatos de tacón lo que nos permite la combinación de elementos de indumentaria tradicional junto a otros de mayor modernidad.

La cubierta se completa con una tipografía de palo seco, de formas geométricas decorativas.

Otra cubierta, en esta ocasión para una obra literaria en la que también existe cierta similitud con las creaciones de Goncharova es la que ilustra la segunda edición de la obra de Pedro Marroquín y Aguirre *Amor a España*⁵¹² realizada por Salvador Bartolozzi. En ella se presenta a una mujer de perfil tocada con mantilla y peineta y la mantilla, al igual que sucede en la ilustración de la artista rusa, deja traslucir el cuerpo que, en esta ocasión, se trata de la espalda desnuda puesto que la mujer viste una estrecha malla con escote en forma de V en la espalda. La indumentaria se complementa con una amplia falda de volantes que resalta aún más la cintura estrecha de la mujer que lleva en la cabeza una alta peineta que sujeta la mantilla larga, de color blanco ricamente bordada. Para la representación femenina, que destaca sobre el fondo blanco de la cubierta, el artista ha optado por los colores tierras tanto para mostrar la tez morena de la joven, el color oscuro de su cabello así como para su indumentaria puesto que tanto la falda como la malla que cubre su cuerpo son igualmente de colores ocres y tierras.

Sin embargo Bartolozzi introduce un fuerte contraste cuando dibuja uno de los ornamentos que lleva la joven y es el gran abanico que se abre detrás de la figura de color negro con pinceladas multicolores que dirige la atención del espectador a ese punto y obliga a detenerse en el rostro de la mujer que, de nuevo, se peina tal y como puso de moda Raquel Meller con unos caracoles en el pelo adheridos a su rostro. También destacan como notas de color dos pulseras dibujadas en la muñeca izquierda de la joven. La composición se completa con dos claveles dibujados en el ángulo superior izquierdo que están realizados con unas simples líneas que nos demuestran el gran dominio de la técnica del dibujo de

⁵¹¹ Schumann, Ch. *Mantón de Sevilla*. Madrid, Schumann, 1926.

⁵¹² Marroquín y Aguirre, Pedro. *Amor a España*. 2ª ed. Madrid, Imprenta Juan Pueyo, 1919.

Salvador Bartolozzi pero que inciden más aún en la visión estereotipada de España que se asimila a Andalucía y a los claveles junto a la mantilla y la mujer morena tan representada por Julio Romero de Torres.

El dibujo se completa con una tipografía de palo seco a dos tintas ya que el contorno de las letras está realizado en tinta roja mientras que las letras están realizadas en tinta azul.

Es una composición perfectamente realizada, armónica y equilibrada donde la modernidad y la tradición se unen gracias al dominio de la técnica del dibujo que Bartolozzi demostraba en sus obras en las que combina tradición y modernidad.

El erotismo que en muchas ocasiones está ligado a la mujer española, debido en parte al éxito de la obra de *Carmen* de Próspero Mérimée donde la pasión que la joven Carmen despierta en todos los hombres que la conocen se convierte en un estereotipo a través de la imagen de una mujer ataviada con un mantón que deja al descubierto los hombros. Esta representación se repite en numerosas ilustraciones y por ello es comprensible que también este modelo ilustre la cubierta de algunos libros en los que la pasión y el erotismo son hilos conductores de los relatos que encierran sus páginas.



En esta línea encontramos la ilustración del artista Máximo Ramos para la cubierta de la obra de José Mas *La orgía*⁵¹³ perteneciente a su serie de las *Novelas sevillanas*⁵¹⁴. Para esta cubierta el artista presenta en primer plano a una joven en escorzo que vuelve la mirada hacia un público imaginario. Lleva el pelo recogido y porta dos claveles y una peineta. Tiene una mirada viva y una boca entreabierta. Lleva los hombros descubiertos, mientras que el cuerpo, a modo de vestido lo recubre con una túnica blanca. De esta túnica y en forma de cascada surge un conjunto de flores que recuerdan en su forma a las flores utilizadas por Goncharova para dotar de colorido a los trajes que dibujaba. También evocan los modelos de flores dibujados por Juan Gris. Tras la joven aparece la figura de un hombre, toda ella de color blanco que, a modo de fantasma, trata de envolver a la joven. Los rasgos de este hombre son los de un hombre maduro, con sonrisa maliciosa que contrastan con la viveza de la mujer que se sabe segura y querida.

La tipografía utilizada para el título es de gusto modernista lo mismo que para indicar el nombre del autor. Por el contrario, para indicar que se trata de una sexta edición de la obra de José Mas se elige una tipografía mucho más moderna y funcional. Es una cubierta donde elementos antiguos y modernos se entremezclan

⁵¹³ Mas, José. *La orgía*. 6ª ed. Madrid, V.H. Sanz Calleja, s.a.

⁵¹⁴ José Mas Laglera que nació en Écija en 1885 y murió en Madrid en 1940. Su obra en una primera etapa está muy influida por el costumbrismo andaluz si bien, posteriormente, opta por una defensa de los obreros y ejerce una feroz crítica a los políticos de la Monarquía y de la República.

pero prevaleciendo aquellos más conocidos y consolidados del Modernismo lo que garantizaba la aceptación de sus dibujos por el gran público.

En otra nueva cubierta de Máximo Ramos para ilustrar otra de las obras de José Mas, *La bruja*⁵¹⁵, perteneciente igualmente a la serie de *Novelas Sevillanas* el artista dibuja nuevamente a una mujer que vuelve su rostro hacia el espectador y que también lleva los hombros y parte de torso descubiertos. Pero en esta ocasión



el artista ha abandonado todo tipo de evocación hacia lo popular español y la dibuja como una artista de cine mudo, con sus ojos vivamente sombreados, una boca perfilada y una melena que llega hasta el cuello. A semejanza de su anterior creación también junto al traje aparece un fragmento de túnica que en esta ocasión no trata de evocar a un mantón sino algo mucho más liviano y carente de todo tipo de ornamentación.

Tras de ella aparece de nuevo a modo de ser etéreo la muerte, en un juego evocador de los maleficios y desgracias que una bruja, por bella y atractiva que pueda ser a nuestra visión, puede entrañar grandes peligros.

A diferencia de su anterior trabajo en esa ocasión, el artista, en lo referente a la tipografía, no utiliza ningún elemento que recuerde la recargada ornamentación modernista sino que opta por una tipografía moderna, clara, a imitación de la tipografía alemana de esos años debido quizá a las propias exigencias de la editorial Renacimiento que, como en repetidas ocasiones hemos dicho pertenecía a Gregorio Martínez Sierra gran innovador en el terreno artístico, literario y editorial.

La asimilación de la tradición por parte de la modernidad es una constante que se produce durante las primeras décadas del siglo XX. Con anterioridad, ya comentamos cómo los intelectuales de finales del siglo XIX vuelven su mirada a la cultura popular y se interesan por el conocimiento, el estudio y la divulgación de la misma. Esa cultura que había permanecido casi olvidada e incluso en algunas ocasiones despreciada, asume un destacado protagonismo y es un referente en las creaciones artísticas.

Este hecho sucede en todos los ámbitos de la creación artística como puede ser la recuperación y estudio de la arquitectura vernácula de la mano de García Mercadal y de Lampérez, la música de la mano de los compositores Albéniz, Granados y Falla. En el ámbito de la plástica hemos visto cómo los modelos populares se reinterpretan nuevamente y se adaptan a las nuevas exigencias. En esta vía ya expuesta nos encontramos con la obra de Roberto, dibujante del que apenas conocemos datos, pero que nos ha dejado ejemplos de su calidad artística y de llevar al campo del dibujo los nuevos lenguajes artísticos. En su ilustración de la

⁵¹⁵ Mas, José. *La Bruja*. 4ª ed. Madrid, 1917.

cubierta para la novela *La Nardo*⁵¹⁶ de Ramón Gómez de la Serna, nos presenta un modelo estereotipado de mujer moderna a pesar del fuerte casticismo que impregna la ilustración y que incluso podríamos afirmar que toma como fuente de inspiración los carteles de Ramón Casas, si bien su lenguaje plástico se aleja del de Casas y se sumerge en el Art Decó.



Nos presenta a una mujer delgada, de acuerdo con la tendencia *streamline*. Está colocada de perfil con lo que también evoca a las figuras egipcias inspiradoras de algunas ornamentaciones decó. El uso de las tintas planas propio de los carteles publicitarios acerca esta composición a un lenguaje moderno. La cubierta está realizada en tonos azules y blancos junto al negro lo que produce un fuerte impacto visual.



En uno de los trabajos realizados para la editorial Espasa Calpe por Francisco Rivero Gil (Santander, 1899- México 1972) nos sorprende una atractiva cubierta y quizás una de las más atrevidas realizadas por este artista. En ella se conjuga tradición y modernidad junto al simbolismo reinventado de lo popular y adaptándolo a los nuevos lenguajes artísticos. Se trata de la composición que ilustra la cubierta la obra de Ramón Gómez de la Serna *Policéfalo y señora*.⁵¹⁷

Sobre el fondo blanco de la cubierta el artista dibuja una pareja que representan al estereotipo del español aunque su imagen es completamente novedosa puesto que se ha roto con la realidad y lo que en este caso se pretende representar es la esencia misma de los individuos. Los rostros están realizados a dos colores y los ojos del varón se representan con formas geométricas diferentes una raya horizontal y un círculo en el que a su vez se inscribe otro círculo. Esta representación evoca en cierta medida algunas de los trabajos del cartelista Cassandre. La mujer, por el contrario tiene los ojos representados con líneas si bien uno está abierto y el otro cerrado.

Hay que hacer especial hincapié en la indumentaria de los personajes. La mujer está inspirada en las majas de Goya, artista que era admirado por el autor de la obra Ramón Gómez de la Serna al que llega a dedicar uno de los escritos publicados en la *Gaceta Literaria* en donde le considera el iniciador de la modernidad artística y uno de los primeros vanguardistas españoles. Esta mujer luce una peineta y una parte de su cabeza tiene el pelo largo mientras que en la otra la cabellera ha desaparecido quedando solamente una onda que cae sobre su frente. El personaje masculino presenta en su hombro un adorno que siembra la duda en nosotros ya que se puede tratar de un adorno del traje de luces de un torero o bien de un adorno de un traje de un majo tal y como los representaba

⁵¹⁶ Gómez de la Serna, Ramón. *La Nardo*. Madrid, Ulises, 1930.

⁵¹⁷ Gómez de la Serna, Ramón. *Policéfalo y señora*. Madrid, Espasa Calpe, 1932.

Goya. Ambos personajes parece como si estuvieran asomados a una balconada que se ha representado por medio de una serie de paralelepípedos rectangulares.

De esta cubierta también hay que destacar la tipografía con rasgos futuristas junto a los de gusto decó. No es de extrañar encontrar en una obra de Ramón Gómez de la Serna la influencia futurista pues fue el que a través de las páginas de su revista *Prometeo* publicó el Manifiesto Futurista de Marinetti y también el Manifiesto Futurista a los Españoles del mismo Marinetti durante la visita de éste a nuestro país.

La tipografía escogida destaca por su trazo grueso y en el que se trata de representar las diferentes letras con formas estrictamente geométricas y que algunas letras recuerdan a la tipografía escogida por Fortunato Deperó para sus carteles publicitarios. Es una cubierta moderna y burlona, que responde a la perfección a las obras de Gómez de la Serna, el primer vanguardista español, rompedor y permeable a las innovaciones y cambios que se producían en otros países europeos en el campo del arte y la literatura pero también gran conocedor de la cultura y tradición artística española.

Si la cubierta de Ramón Gómez de la Serna es la reinención de la maja moderna la cubierta de la partitura musical *La maja de hoy*⁵¹⁸ de Manuel Sancha con letra de Hilario Omedes, que firma también la ilustración. En el centro de la cubierta el artista coloca a dos mujeres, en primer plano la representación de la mujer moderna, pelo corto, pieles en los hombros pero, al fondo, tras esa apariencia de modernidad aparece una imagen que se alza como una gran sombra de una mujer ataviada como las majas tradicionales con mantilla y abanico en la mano que incluso funde su larga mantilla con las pieles que adornan a la nueva mujer. Es una cubierta sin color, hecha en blanco y negro con toda una amplia gama de grises para marcar las sombras que están perfiladas con un trazo duro para dar mayor expresividad al dibujo. Esta cubierta nos muestra cómo los viejos esquemas tradicionales sobreviven en la memoria colectiva y es necesario que pase tiempo para que las nuevas modas se acepten venciendo la resistencia al cambio que impide, en muchos casos, la implantación de la modernidad y retarda el desarrollo social y cultural de los pueblos.



6.4.2. De la mantilla al pelo corto a lo garçon. El triunfo de la vida cosmopolita frente a las costumbres tradicionales

El crecimiento de las ciudades, la creación de calzadas para que por ella circulen los cada vez más rápidos automóviles obligan a un cambio en la forma de vida de sus habitantes. Aquellos más proclives al cambio son también los que pertenecen a la nueva pujante burguesía, aquellos que triunfan en los negocios,

⁵¹⁸ Sancha, Manuel. *La maja de hoy*. Madrid, Ildefonso Alíer, 1934.

que adaptan sus viviendas a los avances técnicos o que cambian sus posesiones en el campo por viviendas lujosas y modernas en las ciudades, que se trasladan con facilidad del campo a la ciudad en veloces automóviles que también utilizan para su desplazamiento en la nueva urbe. Esta nueva vida moderna , en la que la actividad prima sobre cualquier otro tipo de comportamiento exige, para poder llevarla a cabo, liberarse de viejos prejuicios sociales y de viejas ataduras impuestas por modas que ya no responden a las necesidades requeridas por los cambios tecnológicos que marcan a su vez nuevas formas de comportamiento.

La mujer de la primera década del pasado siglo XX busca su independencia, tiene la necesidad de manejar su propia vida, de ser dueña de su cuerpo. Para ello debe buscar los mecanismos que faciliten esa libertad tanto en el campo intelectual como en el social. Para ello se incorporará a las aulas, incluso llegará a frecuentar las clases universitarias, aprenderá idiomas, viajará por el país y por el extranjero, se incorporará al trabajo en los nuevos empleos que surgen en oficinas debido al desarrollo tecnológico como las centrales telefónicas que se nutrirán de telefonistas, las mecanógrafas en las oficinas y en la propia administración pública. Serán reporteras para la prensa diaria y para las revistas ilustradas, practicarán deporte y, gozarán de un nuevo ocio social por el que frecuentarán salas de fiesta donde bailarán con el ritmo trepidante de las nuevas melodías y los cinematógrafos donde podrán admirar la nueva moda impuesta por las estrellas más famosas del cine tanto europeo como norteamericano.

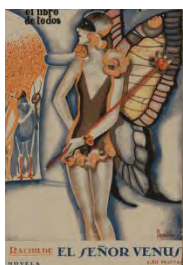
Esta moda se irá transformando y adaptando a las nuevas necesidades. Las faldas se acortarán para poder moverse con libertad, para utilizar los automóviles y cualquier otro medio de transporte. Su peinado será más simple y funcional. Cubrirán su cabeza con sombreros más simples que, en un primer momento, semejarán a los cascos de los soldados combatientes en la I Guerra Mundial. Lucirán su cuerpo en bañador para poder gozar de los baños tanto en el mar como en las piscinas que comienzan a construirse en la ciudad o practicarán otros deportes al aire libre, como el tenis o el esquí en la montaña. Buscarán una cierta sofisticación en la indumentaria cuando asistan a bailes o espectáculos en los que lucirán sus nuevas y modernas galas en una moda conocida en esos años como el “dandismo”, donde mujeres y hombres representarán el papel de caballeros y damas de la nueva época tecnológica que comenzaba su expansión y que tratarán de lucir sus mejores galas en salas de fiestas y espectáculos públicos frecuentados por esa nueva burguesía pujante.

Se exaltará la delgadez, que en algunos casos será extrema, de tal forma que el mejor estereotipo de la nueva mujer es aquella en la que predomine la línea recta frente a las líneas curvas creando un modelo asexuado de mujer que puede sustituir al hombre y que debe ser considerada socialmente igual al hombre en una sociedad en la que la igualdad entre los sexos no estaba asumida y supondrá un largo frente de lucha.

Todo ello supone una ruptura radical con la tradición anterior, un paso de gigante del que no va a haber una vuelta atrás y que está acompañado de un cambio de mentalidad que se consolidará a través de la lucha de las mujeres por conseguir la igualdad frente al varón en todos los ámbitos de su existencia. Ésta será una larga lucha, que se prolongará a través de los años, que tendrá sus éxitos pero también sus derrotas y en la que las mujeres estarán acompañadas por una parte importante de la sociedad progresista que, con diferentes medios, tratará de consolidar la imagen de la nueva mujer del siglo XX y en la que participarán de forma muy activa los artistas a través de sus trabajos literarios, plásticos y cinematográficos.

En el aspecto sexual la idea extendida por la Revolución Rusa de *libertad de amar* se extendió igualmente por el resto de los países, especialmente en los Estados Unidos, lo que dio origen en esos años a una abundante literatura no exenta de controversias pero que, poco a poco de forma inexorable, la idea de libertad fue ganando terreno y por tanto la mujer fue poco a poco abandonando su tradicional papel de esposa encerrada en el hogar quedando al cuidado de los hijos.

Una cubierta que podríamos considerar exponente del nuevo concepto de mujer asexuada es la realizada por el artista Demetrio, dibujante y caricaturista mordaz que, paradójicamente, la mayor parte de su obra se caracteriza por el dibujo de mujeres exuberantes que suelen dominar al hombre representado a éste como un hombrecillo frágil que se deja arrastrar por ese estereotipo de mujer fuerte y dominante.



Para la cubierta de la obra de Rachilde *El señor Venus*⁵¹⁹ nos muestra una crítica ácida al representar a una mujer que está en un baile de máscaras bajo el aspecto de una gran mariposa. Lleva su cabeza cubierta con un gorro del que asoma una cabellera rizada. Cubre el rostro con un antifaz y su cuerpo está cubierto por una ajustada malla de gran escote en forma de V y que deja al descubierto las piernas. En el brazo lleva un gran reloj y en la mano lleva una varita mágica. A sus espaldas están adheridas dos alas enormes de bonitos dibujos. La mujer presenta una extrema delgadez que no permite vislumbrar ninguno de los atributos propios de su sexo. Es la representación de un ser hermafrodita como también lo es el animal que ha escogido para su disfraz. Es una cubierta que, independientemente de su posible crítica, tiene las características propias de un cartel anunciador de los Carnavales, especialmente los del Círculo de Bellas Artes que, anualmente para su Baile de Máscaras, convocaba un concurso de carteles para todos aquellos dibujantes que quisieran participar.

⁵¹⁹ Rachilde. *El señor Venus*. Madrid, Cosmópolis, 193-

La cubierta tiene un alegre colorido donde destacan los colores tierra para hacer resaltar la figura sobre un fondo gris claro. El dibujo de la mujer está colocado en el lado derecho de la composición aunque prácticamente ocupa la totalidad de la cubierta. El artista compensa la fuerza visual de esta mujer dibujando una arquitectura compuesta por arcos detrás de los cuales se percibe una mancha de color que representa a una muchedumbre. El título de la obra se coloca debajo de la composición al igual que el nombre del autor con una tipográfica de corte algo más clásico que la tipografía preferida por el movimiento Decó.



Una obra que nos habla de la importancia del deporte para la mujer es la del Doctor Mollá que lleva por título *La mujer y el deporte*⁵²⁰ que a través de sus páginas habla de la necesidad de la mujer de hacer deporte al aire libre. Su cubierta ilustrada por Nano nos presenta a una mujer dibujada con unas simples líneas, con el pelo movido por el viento dado que está jugando con un balón que sostiene en sus manos. Viste unos pantalones largos amplios y una ceñida camiseta sin mangas. En la cubierta aparecen dos rectángulos uno en el ángulo superior derecho y otro de color azul en el ángulo inferior izquierdo que estructuran la composición. Junto a la mujer, que se ha colocado en el centro de la cubierta se ha dibujado un árbol en tinta negra, de tamaño muy inferior al de la mujer para indicarnos que el deporte que practica lo hace al aire libre.

La cubierta se completa con una tipografía de gusto decó, compuesta por formas geométricas muy atractiva, de trazo grueso y de fácil lectura.

Uno de los artistas que mejor define y dibuja a la nueva mujer es el artista madrileño Rafael Penagos (1889-1954) que conocía bien el ambiente cosmopolita madrileño y a las jóvenes mujeres españolas que apostaban decididamente por la modernidad. No en vano estas mujeres salidas de su mano de artista llegaron a ser conocidas e identificadas como las *mujercitas Penagos*. Todas ellas tienen una serie de características en común: son delgadas, es Penagos el que impone el modelo de mujer streamline, de aspecto frágil tras el que esconden una gran fortaleza al actuar al margen de los convencionalismos sociales.



Con esta apuesta el artista abandona el modernismo que aún se puede apreciar en una cubierta realizada que podríamos denominar de transición y que ilustra la novela *Champagne*⁵²¹ en la que el artista comienza a perfilar el tipo de la nueva mujer delgada, liberada en las costumbres. En esta ocasión todavía tiene en su indumentaria muchos elementos

⁵²⁰ Mollá. *La mujer y el deporte*. Madrid, Librería Médica, 1931.

⁵²¹ García Sanchiz, Federico. *Champagne*. Madrid, V. H. de Sanz Calleja, 192-?

de gusto modernista que, debido a su gran aceptación durante años, tenía profundas raíces en las representaciones artísticas.

Penagos es perfectamente consciente del cambio que se opera en la sociedad y en la vida de las mujeres, especialmente en las de la nueva burguesía y muestra de ello es la cubierta de la obra de Headon Hill *Su culpa heroica*⁵²² en la que ha dibujado una mujer de espaldas, ataviada según la moda impuesta por el gusto Decó y que además conduce una barca desde la que contempla un naufragio pues se divisa un barco en llamas. La mujer tiene una mano en alto y con la otra sujeta el volante de la embarcación. Es una escena dramática que el artista acentúa al colocar la escena en las sombras de la noche, en una costa escarpada y en la que solamente el color rojo del barco en llamas ilumina el paisaje.



El autor y el título de la obra se han colocado en la parte inferior de la cubierta con una tipografía de palo seco y de gusto también decó.



Una cubierta que podríamos considerar de transición en la que Penagos nos muestra un ejemplo de las mujeres que posteriormente serán las protagonistas de sus dibujos es la que ilustra la cubierta de la obra de Ramón Gómez de la Serna *La otra raza*⁵²³ en la que nos presenta una mujer estilizada, elegante, que viste una indumentaria ajustada al cuerpo pero que todavía no se ha cortado el pelo y que su rostro no se presenta como el de las jovencitas con los labios perfilados. Penagos nos muestra el rostro de una mujer con el pelo recogido y que vuelve su rostro hacia el espectador que además presenta un gesto de tristeza.

La cubierta a pesar de que en ella predominan los colores cálidos inspira cierta tristeza debido al gesto de la mujer.

La tipografía es de palo seco, de formas geométricas por lo que nos muestra la modernidad de Penagos debido a que el dibujo está fechado por el propio artista en 1923, fecha algo temprana para asumir plenamente el gusto decó.



En las cubiertas realizadas por este artista en las que el protagonismo absoluto se lo otorga a las mujeres encontramos a estas nuevas mujeres que rompen moldes, que están ataviadas para hacer deporte o para viajar libres por las ciudades europeas como sucede en la de imagen que aparece en la cubierta de la obra de Julio Camba *Londres*⁵²⁴. Delante la silueta gris azulada del Parlamento inglés en la que destaca y se

⁵²² Hill, Headon. *Su culpa heroica*. Madrid, Calleja, 192-.

⁵²³ Gómez de la Serna, Ramón. *La otra raza*. Madrid, Prensa Gráfica, 1923.

⁵²⁴ Camba, Julio. *Londres Impresiones en español*. 2º ed. Madrid, Espasa Calpe, 192-?.

identifica claramente la torre del conocido reloj Big Ben con su esfera iluminada de color naranja, aparece, entre la niebla londinense, la imagen de una joven ataviada con un grueso abrigo con capa de color verde que destaca sobre el fondo gris, y que cubre su cabeza con un gorro del mismo color que el del abrigo. Éste llega hasta la rodilla de la joven dejando al descubierto sus esbeltas piernas. Está ribeteado de piel de color claro adorno que también encontramos en el amplio cuello de la prenda que protege a la joven del frío londinense.

En esta cubierta Penagos realiza casi un anuncio de moda ya que la mujer, a pesar de estar colocada en el lado izquierdo y no ser una imagen de gran tamaño, llena toda la composición y destaca por su brillante colorido frente a otros transeúntes que se dibujan detrás, mimetizándose con los edificios ya mencionados.

La tipografía utilizada para el título y para indicar el nombre del autor y la editorial es de gran modernidad siguiendo los principios implantados por la escuela de la Bauhaus alemana

En otras obras del mismo autor ilustradas también por Rafael Penagos encontramos nuevamente a la mujer viajera y deportista. En la obra *Playas, ciudades y montañas*⁵²⁵ la figura de la mujer ocupa el centro de la cubierta y esta vez está de espaldas. Lleva una indumentaria deportiva y calza en sus pies esquís pues está en la cima de una montaña. El viento de las cumbres hace que su ropa se ciña al cuerpo lo que da a la figura una gran voluptuosidad, similar a la obra de Dalí posterior *Muchacha de espaldas mirando por la ventana* (1925), ambas obras realizadas el mismo años, si bien la joven de Penagos es más rígida por estar en una postura erecta. Toda la composición de la cubierta está concebida en tonos azules y utiliza los tonos violetas para remarcar la figura de la mujer. Al fondo se vislumbra un paisaje de altas cumbres y la tipografía es de gusto decó en color naranja que destaca sobre el claro fondo del cielo.



La ilustración de esta mujer deportista dibujada por Penagos y exponente de la modernidad que representa la segunda década del pasado siglo XX se distancia de la mujer deportista de finales del siglo XIX y principios del XX. Como ejemplo de la mujer todavía enraizada en las costumbres del siglo XIX tenemos la cubierta dibujada por Jaime Llongueras para la obra *Sports de nieve*⁵²⁶. En ella la mujer, aunque atrevida ya que se atreve a deslizarse por las montañas nevadas con esquís, lleva una indumentaria poco apropiada para la práctica de ese deporte. Toda la cubierta está muy entonada en colores ocre, negros y blancos y muestra el gran dominio que el artista tenía de la técnica del dibujo y de la



⁵²⁵ Camba, Julio. *Playas, ciudades y montañas*. Madrid, Espasa Calpe, 1925.

⁵²⁶ Laserra, V de. *Sports de nieve*. Barcelona, Síntesis, s.a.

composición pues no en vano fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y también del artista Alexander de Riquer.

Estos dibujos, junto a otras numerosas cubiertas que nos muestran a la mujer viajera deportista incluso cuando no podamos identificar al autor, sí nos muestran una corriente bien definida de reflejar una realidad que era la del momento, incluso cuando la mayoría de los habitantes de nuestro país se encontraran muy alejados de esos modelos de mujeres y de esas pautas de conducta en el devenir de cada día, son un ejemplo que ilustra el largo camino recorrido por la mujer para poder lograr la independencia y la libertad de acción pues reflejan la indumentaria, las actividades de las mujeres en los diferentes momentos históricos, en un armonía y también entre literatura y arte, o incluso se podría decir que en total connivencia pues la moda colaboraba para favorecer esas pautas de conducta junto a esos esfuerzos de libertad y modernidad que tanto se ansiaba desde una parte de la sociedad. Para lograr los objetivos los artistas colocaban a sus representaciones de ficción en un entorno real.



Pero no siempre Penagos recurre para ilustrar y representar a la mujer a su bien conocido estereotipo ni puede obviar el mundo narrativo fantástico. En algunas ocasiones se ve obligado en aras de la claridad del mensaje para representar el título en prescindir de cualquier cliché prefijado de antemano. Así para ilustrar la obra *El secreto de Barba Azul*⁵²⁷ se remonta a la Edad Media, época en la que transcurre el relato, y dibuja a una mujer, ataviada con una indumentaria que ni tan siquiera corresponde a la época del relato, que está de espaldas en el momento que trata de mirar por la cerradura. La ilustración de la cubierta representa, precisamente, uno de los puntos más importantes del relato: cuando la mujer, desobedece al marido, punto de rebeldía escogido por el artista y, atraída por su curiosidad, trata de mirar por el agujero de la cerradura lo que se oculta en la estancia. Es una cubierta donde el fondo gris lo inunda todo y, por el contrario, la mujer viste un vivo traje de color rosa que contrasta a la vez que armoniza con el gris del fondo. Es una cubierta sencilla, bien compuesta que demuestra una vez más la gran calidad de dibujante de Penagos.

La tipografía es clara, de formas geométricas propias de la corriente decó de la que el artista era uno de los máximos representantes tanto en la ilustración como en la tipografía que, muy probablemente, fuera dibujada por él mismo.

Pero volviendo a los estereotipos de las *jovencitas Penagos* de los años veinte que tanto admiraba y promocionaba encontramos a una nueva joven que continúa su periplo viajero y de nuevo la encontramos en otra obra del escritor

⁵²⁷ Fernández Flórez, Wenceslao. *El secreto de Barba Azul*. 4ª ed. Madrid, Renacimiento, 1929.

Camba pero esta vez en Alemania. La obra lleva por título *Alemania*⁵²⁸. En ella aparece una mujer, igualmente vestida elegantemente, con un abrigo ribeteado de piel gris siendo la tela de color verde. La mujer está colocada en un primer plano y destacada su esbeltez frente a la de su acompañante un hombre bajo, gordo, de aspecto vulgar a pesar de ir vestido elegantemente con bombín, bastón, guantes de piel que destacan sobre su indumentaria oscura. Sobre su camisa blanca también llama poderosamente la atención su corbata de un vivo color rojo. Es el retrato del burgués enriquecido, mayor en edad que su pareja que nos evocan la Alemania retratada por George Grosz (1893-1959) en sus dibujos, siempre despiadados hacia la nueva clase social enriquecida a través de la industria y a los negocios que producen grandes beneficios. Estos hombres suelen frecuentar lugares públicos



donde acompañados por mujeres más jóvenes hacen ostentación de su dinero que no les sirve, sin embargo, para ocultar su falta de educación y de principios morales. Penagos puede, en esta, servirse de este prototipo de hombre retratado por Grosz al que nuestro artista dibuja su rostro con gesto duro e impenetrable con unos simples rasgos al igual que el artista alemán. La joven elegante que lo

acompaña no muestra en su rostro la seguridad, alegría y frescura que podemos encontrar en otras mujeres dibujadas por Penagos sino más bien tristeza y resignación con lo que se potencia la crítica social realizada lograda a través de la fina ironía del artista. De hecho, para reforzar el mensaje se ha sustituido el paisaje urbano, de edificios por un paisaje industrial, sucio, debido al denso humo negro que produce la chimenea de una de las fábricas, posiblemente propiedad del burgués y son la imagen de la nueva Alemania que restaña sus heridas tras su derrota en la I Guerra Mundial.

Si en la cubierta para la obra *Alemania* se percibe el rechazo del artista a esa sociedad que su hábil lápiz ha captado, en otra una nueva cubierta vuelve a utilizar la imagen de la mujer pero esta vez su *mujer moderna* se encuentra en otro país. En esta ocasión ha atravesado el océano Atlántico y está en la ciudad de Nueva York debido a los rascacielos que podemos percibir como fondo en la ilustración realizada para la obra *Un año en otro mundo*⁵²⁹.

En esta cubierta, algo más tardía, Penagos coloca de nuevo a una pareja que pasea apresurada por un puente y al fondo, como ya hemos mencionado, se pueden apreciar los grandes rascacielos de la ciudad de Nueva York. En este caso la pareja dibujada está compuesta por jóvenes dinámicos, como si el ritmo trepidante de la ciudad de Nueva York también les influyera. Están colocados de perfil, en plena marcha. Ella viste a la moda lo mismo que él, pero esta vez también abandona la moda elegante de pieles, más ostentosa, y dibuja a ambos personajes



⁵²⁸ Camba, Julio. *Alemania*. Madrid, Espasa Calpe, 1927.

⁵²⁹ Camba, Julio. *Un año en otro mundo*. Madrid, Espasa Calpe, 1934.

conforme a la moda del momento, pero en esta ocasión con una indumentaria práctica y funcional para que los trajes no sean un impedimento para desarrollar las tareas cotidianas. El dibujo está todo él realizado en tonos azules, simulando un atardecer donde las sombras de los edificios se distinguen debido a su tonalidad más oscura. La silueta de la pareja, por el contrario, está dibujada en un brillante color naranja con los perfiles en negro por lo que llama poderosamente la atención.

La composición está perfectamente equilibrada a pesar de haber colocado a las figuras humanas en la parte derecha de la cubierta dado que, hábilmente, el artista descarga el peso visual que pudiera suponer el fijar solamente la vista en los personajes y coloca un haz de luz que proviene del ángulo inferior izquierdo para compensar la composición. Esta luz es de color azul claro, casi blanco, lo que potencia el fondo de los edificios casi a modo de cartel turístico. No hay que olvidar el gran publicista y cartelista que era Penagos y muchas de las firmas comerciales de España en esos años se disputaban que el artista pusiera su arte a disposición de su empresa a través de carteles y anuncios gráficos. La tipografía elegida para esta cubierta es una tipografía moderna, inspirada nuevamente en los principios de la Bauhaus.

Otro gran dibujante y cartelista que compartía fama y prestigio en esos años junto a Penagos es Federico Ribas (1892-1952) que, como Penagos, también idealiza a la mujer moderna y cuyo estereotipo utiliza para sus anuncios en prensa y carteles así como para ilustrar cubiertas de revistas y de libros. Una cubierta de este artista en la que podemos apreciar una notable influencia del Art Decó, es la realizada para la obra de Luis de Oteyza *Anticópolis*.⁵³⁰

En ella el escenario elegido es un escenario urbano cuyo fondo son los rascacielos de una gran urbe todos ellos iluminados por una potente luz de color naranja, con un sombreado de color gris hecho con tintas planas y vistos en contrapicado. Debajo de los edificios encontramos representada a una pareja. El hombre está todo él vestido de color gris y lleva una gabardina con el cuello levantado. Su sombrero también es de color gris del que resalta el adorno de una cinta negra. Rompe la monocromía de la figura una cartera que porta bajo el brazo de color negro.



La mujer está dibujada con mayor lujo de detalles. Viste un moderno abrigo, ribeteado de piel, ajustado al cuerpo haciendo círculos concéntricos blancos y negros que son los colores elegidos para dibujar a esta joven. Ambas figuras están entrecruzadas pues marchan en direcciones opuestas. Con este recurso Ribas intenta reflejar el ritmo trepidante de la ciudad, que hace que sus habitantes se crucen pero que sean completamente anónimos y desconocidos.

⁵³⁰ Oteyza, Luis. *Anticópolis*. Madrid, Renacimiento, 1931,

La composición refleja un fuerte dinamismo a la par que presenta ciertas similitudes con la ciudad dibujada por Penagos. De hecho, el color naranja es común en ambas cubiertas aunque en esta ocasión Ribas lo ha utilizado para iluminar los edificios mientras que en la obra de Penagos iluminaba a la pareja. Ribas opta por destacar más la incomunicación que se produce en los habitantes de la gran ciudad, donde los edificios casi oprimen a los habitantes en una crítica incipiente contra las ciudades que pierden la dimensión humana de ciudad frente al desarrollo urbanístico.

Las dos figuras se yerguen mayestáticas frente a la masa anónima que aparece a sus pies y que es insignificante frente a la grandiosidad de los edificios. La composición de la cubierta mantiene un perfecto equilibrio entre todos los elementos debido a la imagen de la mujer diferente y que sobresale incluso frente a los altos rascacielos símbolo de modernidad y de progreso. También hay que destacar el ligero contrapicado de la composición, similar a las fotografías de destacados fotógrafos rusos, así como el acierto de los colores naranja, gris, negro y blanco que realzan los elementos dibujados por el artista, gran especialista en publicidad y que fue durante muchos años el director artístico de la firma de perfumería GAL y de la firma de publicidad *Veritas* una de las más influyentes durante los años veinte.

Otras cubiertas en las que la mujer es la protagonista de la misma son las que sirven para ilustrar las obras de Marcel Prevost *Nueve cartas de mujeres*⁵³¹, *Las esfinges* de Germán Gómez de la Mata⁵³² y *Revelaciones de un espejo mundano* del Caballero audaz.⁵³³



En las cubiertas mencionadas podemos apreciar la evolución de la mujer. En la primera Ribas combina un estilo modernista con el art decó. En la cubierta aparece una mujer sentada escribiendo unas cartas en un mueble escritorio en el que aparece una lámpara con una decoración floral. Son rosas muy del estilo modernista, mientras que el resto del mobiliario se encuentra más próximo a la estética decó como también lo es la mujer delgada que se sienta ante el escritorio. Viste un traje corto a pesar de que éste cubre sus rodillas pero permite ver las piernas al igual que los brazos por ser un traje sin mangas. El estampado del vestido es geométrico, con reminiscencias de los estampados creados por Sonia Delaunay. El pelo es corto, y se adorna con pendientes si bien

⁵³¹ Prevost, Marcel. *Nueve cartas de mujeres*. Madrid, Renacimiento, 192-

⁵³² Gómez de la Mata, Germán. *Las esfinges*. Madrid, Renacimiento, 1923.

⁵³³ Caballero Audaz. *Confidencias de un espejo mundano*. Madrid, Pueyo. 1933.

éstos son simples manchas. La figura ocupa la parte central de la cubierta y está inserta en un círculo negro que resalta mucho más la composición. Es una cubierta que guarda también mucha similitud con las ilustraciones de las revistas femeninas de esos años debido a la composición central. La tipografía escogida es de gusto más clásico de forma intencionada ya que con tipos de imprenta pretende evocar las bellas caligrafías que aparecen en las cartas. Llama poderosamente la atención que el instrumento para escribir sea una pluma de ave cuando en esos años los instrumentos de escritura habían evolucionado y la pluma de ave había entrado en desuso. Es una cubierta que aunque mira a la modernidad no deja de ofrecer guiños al pasado como reflejo propio de la sociedad en la que la modernidad se va imponiendo pero lentamente y no exenta de dificultades.

En la segunda cubierta el artista se decanta más hacia el art decó que inspiraba muchos de sus modelos en el arte egipcio. Federico Ribas asimila y reinterpreta este arte, muy adecuado ya que el propio título de la obra *Las esfinges* evoca el arte egipcio, fuente de inspiración del Art Decó. Ribas opta por dibujar el perfil de una mujer con rasgos rectilíneos de la nariz, con un ojo dibujado de forma similar a las representaciones en el antiguo Egipto. Sin embargo, hay que adaptarse a los nuevos tiempos y para ello la cabellera de la mujer luce un pelo corto pero que no está cortado recto como en la Antigüedad egipcia sino que tiene unas ondulaciones que mitigan los rasgos cortantes del rostro. La composición, a pesar de su simplicidad, es de un gran atractivo debido al fuerte contraste buscado por el artista que escoge un fondo negro donde coloca el rostro blanco de la mujer que prácticamente ocupa la totalidad de la cubierta y que a su vez contrasta con el color castaño, casi tierra de su pelo. El rostro ocupa la parte superior izquierda dejando un amplio margen a la derecha de la composición. La parte inferior la equilibra dibujando las manos de la mujer que sostiene un espejo. Entre el espejo y el rostro que éste refleja hay una nube que se interpone entre ambos elementos proporcionando un misterio que puede despertar el interés por descubrir qué misterio se narra en la novela. No hay que olvidar que Federico Ribas era un gran publicista que también ejerció su influencia sobre su generación contemporánea y que marcó una línea de trabajo en las producciones publicitarias y cartelísticas de esos años.

Finalmente, en la cubierta para la obra titulada *Revelaciones de un espejo mundano* Ribas nuevamente recurre al espejo y a la mujer pero en esta ocasión no refleja el gusto y la moda del momento sino que podemos apreciar su conocimiento del arte francés. Federico Ribas transcurrió un tiempo en París en donde trabajó como ilustrador y llegó a ser director artístico de importantes revistas de la capital francesa como o *Elegances*, *Mondiale* y *Le Rire*.

En esta cubierta podemos apreciar una admiración hacia el artista Edgar Degas (1834-1917) y sus famosas representaciones de bailarinas. Ribas escoge para su cubierta una mujer que lleva un traje de fiesta, que recuerda al de las

bailarinas de Degas, con gran escote y vuelo de color gris. Tiene un brazo en alto con un grácil movimiento mientras que el otro está enlazado al de otra mujer que aparece en la sombra. Los dedos de su mano acarician el rostro de esta sombra dibujada en azul oscuro, para contrastar con la figura en la luz.

Ambos rostros se funden en un beso. Con esta cubierta Ribas refleja las costumbres de la sociedad mundana, la permisividad que existía, especialmente en las clases acomodadas durante los años veinte, donde el consumo de drogas, la libertad sexual, independientemente de la tendencia sexual heterosexuales u homosexuales de ambos. Nuevamente la cubierta, como es constante en todas las creaciones de Ribas contienen elementos propios de la publicidad que incitan a quien las observa a interesarse por la obra que se esconde tras esa cubierta ilustrada.

En la evolución de la obra de Federico Ribas de la que dejó numerosas muestras a través de sus obras encontramos una cubierta de fecha tardía, 1933 para la obra de Pedro Massa *Gracia y escándalo del reportaje*⁵³⁴.



En esta cubierta, cuyo estilo recuerda algunas de las cubiertas realizadas en esos años por Josep Renau para la editorial valenciana Estudios, nos presenta a una mujer desnuda, con pañuelo que cubre su cabellera y que se presenta a los ojos del lector como una artista de circo en el que el telón se ha sustituido por las hojas impresas de un periódico que rompe para irrumpir en un escenario. La cubierta podría considerarse para algún sector de la sociedad de esos años algo escandalosa por el fuerte contenido erótico de la misma, estilo que, por otra parte no era desconocido al artista ya que durante su estancia en Argentina dibujó algunos dibujos eróticos, rozando en algunas ocasiones lo pornográfico para revistas de ese país especialmente la titulada *Caras y caretas*.

En esta cubierta el cuerpo desnudo y bronceado de la mujer destaca sobre el gris claro del papel y contrasta con el rojo intenso del pañuelo anudado a la cabeza y el mechón de pelo negro que cae sobre el lado derecho de su frente. La tipografía del título y del nombre del autor es moderna y ambas informaciones están igualmente contrastadas en rojo para el autor y en negro para el título de la obra.

Rafael de Penagos y Federico Ribas fueron grandes ilustradores no solo por sus creaciones y estereotipos de la nueva mujer que seguía el dictado de la moda, moda que a su vez se difundía a través de estas creaciones en una perfecta retroalimentación en la que la mujer y la moda se reforzaban mutuamente. Al margen de su trabajo, puesto al servicio de la publicidad y difusión de modelos,

⁵³⁴ Massa, Pedro. *Gracia y escándalo del Reportaje*. Madrid, José María Yagües, 1933.

estos artistas a través de su actividad no solo como dibujantes sino también como directores artísticos de agencias publicitarias y de editoriales fueron ejemplo para otros artistas que continuaron y enriquecieron el trabajo de estos grandes ilustradores en el campo del diseño de cubiertas y pioneros en el mundo de la ilustración. Tal es el caso de Augusto del que ya hemos analizado algunas de sus obras realizadas a comienzos de siglo.

Este artista, que se caracteriza por un trazo sutil y ligero, nos presenta unos estereotipos de mujer dinámica e independiente que vive con pasión la prodigiosa



década de los años veinte. En la cubierta que ilustra la obra de Alberto Insúa *La segunda Salomé*⁵³⁵ el artista nos presenta una cubierta en consonancia con el gusto del Art Decó. En ella se representa la imagen seductora de una mujer, moderna, liberada y culta. En sus manos sostiene un libro. Lleva el pelo corto y se viste con un atractivo traje blanco que deja al descubierto sus brazos y sus piernas. Junto a ella se ha dibujado una mesa de formas rectilíneas de color naranja, de diseño funcional en donde aparecen una tetera y una taza de formas simplificadas. Debajo del sobre de la mesa hay un estante adherido a la misma donde también se han colocado unos libros.

Augusto ha colocado a la mujer sentada en un amplio sofá que ocupa más de la mitad de la cubierta. La mujer está dibujada en escorzo, como si hubiera sido sorprendida en su lectura y que la obliga a girar y a mirar hacia atrás. Destaca en la composición un enorme cojín negro adornado en el centro con una rosa que, haciendo un guiño a gustos pasados, reproduce modelos florales ornamentales del Modernismo lo que nos indica el fuerte enraizamiento y perdurabilidad de estos modelos en la decoración y en la vida cotidiana de las clases sociales más elevadas.

Tras la figura de esta mujer surge la sombra de otra figura femenina muy diferente a la descrita, mucho más inquietante que representa el alter ego de esta mujer, sus pasiones descontroladas. Toda la composición presenta un gran equilibrio a pesar del fuerte contraste cromático.

El artista coloca el nombre del autor de la narración y el título de la obra en el lado superior derecho completando así la composición. La tipografía utilizada es muy moderna puesto que en ella encontramos no solamente elementos del Decó sino también del neo futurismo que surge en esos años lo que nos demuestra cómo Augusto conocía perfectamente las nuevas tendencias que se producían en otros países como Alemania e Italia y que aplicaba en sus creaciones.

Otro ejemplo de representación femenina realizada por Augusto la encontramos en una nueva novela de Alberto Insúa titulada *El negro que tenía el*

⁵³⁵ Insúa, Alberto. *La segunda Salomé*. Madrid, Renacimiento, s.a.

*alma blanca*⁵³⁶. Es una cubierta que asemeja a un cartel cinematográfico, hay que recordar que esta obra fue llevada a la gran pantalla. El artista utiliza la simbología de las imágenes para establecer un discurso narrativo con el espectador.



En la ilustración se representan dos mundos completamente opuestos como son el los ricos y poderosos que se alojan en hoteles de lujo, caprichosos, prepotentes, frente al mundo de los desposeídos, de los sirvientes que están a merced de los caprichos de los huéspedes. El aspecto de la opulencia está representado en la cubierta por la imagen de una mujer con pelo corto, según la moda imperante en esos años, envuelta en costosas pieles y que aparece de medio lado con la mirada altiva y despectiva. Junto a ella está el botones del hotel, un hombre de raza negra, que viste chaqueta de color rojo, con galones y botonadura dorada y cubre sus manos con guantes blancos. A diferencia de la mujer éste tiene una mirada penetrante y orgullosa pero carente de la soberbia de la mujer. En la cubierta, a pesar de que estas figuras se dan la espalda, el artista trata de establecer un nexo de unión entre ambos al margen de la distancia social y psicológica que pueda existir entre ellos. El fondo sobre el que destacan ambas figuras está compuesto a base de planos de formas geométricas en un nuevo post cubismo propio de la década de los años treinta.

Como en la gran mayoría de las cubiertas de Augusto la tipografía también llama poderosamente la atención y se integra en la composición artística. En esta ocasión se utilizan dos modelos tipográficos que varían solamente en el grosor del trazo. Se utiliza una de trazo grueso para el título de la obra que se sitúa en la parte superior y el nombre del autor en la parte central. Las letras son de color negro y resaltan vivamente sobre el fondo de la cubierta, especialmente el nombre del autor que está sobre el fondo rojo de la chaqueta del botones de hotel. El nombre de la editorial está escrito con un trazo fino y se trata de la mítica editorial Renacimiento que en estos años ya no es propiedad de Gregorio Martínez Sierra sino que pertenece al gran grupo editorial español de la Compañía Iberoamericana de Publicaciones cuya influencia, aunque breve por su pronta bancarrota, revolucionó el panorama editorial español de finales de los veinte y principio de los treinta.



Una cubierta que de nuevo utiliza un rostro de mujer estereotipado según la moda decó es la de la obra de Dolores Gortázar Serantes *La roca del amor*⁵³⁷. En ella el autor que firma Piscis nos presenta los perfiles de una pareja compuesta por un oficial de marina y una mujer que responde a la moda del momento pues presenta una boca perfilada, pelo corto, ojos muy maquillados. Mientras que el oficial está

⁵³⁶ Insúa, Alberto. *El negro que tenía el alma blanca*. Madrid, Renacimiento, 1930.

⁵³⁷ Gortázar Serantes, Dolores. *La roca del amor*. 2ª ed. Rubiños, 1925.

de perfil la mujer está colocada en un primer plano y mira desafiante al espectador. El peso visual de la composición está centrado en la pareja si bien, éste se equilibra con una sombra negra del humo de un barco. El fondo de la cubierta es de color rojo lo que hace que destaquen los rostros dibujados en blanco y negro.

El título se ha colocado en la parte inferior de la cubierta con una tipografía decó en la que se alternan diferentes tamaños dibujados en tinta negra sobre fondo blanco para proporcionarle mayor legibilidad. Por el contrario, el nombre de la autora se ha colocado en la parte superior.



La imagen de la mujer moderna se extiende a todos los ámbitos y es un icono publicitario que se ha internacionalizado como podemos apreciar en la cubierta de la obra *Europa galante*⁵³⁸ de Paul Morand, incansable viajero. En ella Europa está representada por una mujer moderna, frívola, que rompe con los antiguos moldes y receptiva ante los nuevos gustos y costumbres. El viejo continente se ha moderniza gracias a la mujer, parece que nos dice la cubierta de esta obra. Esta mujer moderna, de pelo corto, falda corta está colocada en el centro de la cubierta sobre el mapa de Europa. Los colores son suaves, entonados y tanto en el dibujo como en lo relativo a la tipografía la cubierta responde a los modelos del Art Decó.



Similar a la anteriormente descrita es la cubierta de la obra también de Paul Morand *Lewis e Irene*⁵³⁹ en la que el artista coloca a esta mujer moderna en una embarcación, en traje de baño dispuesta a nadar en el mar. Esta imagen prácticamente ocupa toda la cubierta. Una novedad es la representación masculina que aparece en el ángulo inferior derecho pero es de mucho menor tamaño frente a la nueva mujer.

Otro ejemplo de la transición de la importancia de la evolución del concepto de mujer difundido por los artistas plásticos lo encontramos en la ilustración de autor anónimo de una partitura musical. Las obras musicales, como ya se ha mencionado, son un reflejo fiel de los gustos de una época y por tanto en la obra titulada *París Dancing. Fox shimmy*⁵⁴⁰ podemos apreciar cómo la ilustración está a caballo entre el Modernismo y el Art Decó. En ella aunque todavía podemos encontrar alguna evocación al Modernismo, especialmente por el encuadre en una vasija con ornamentación floral a base de líneas curvas, se representa a una mujer moderna, protagonista de una obra que se representa tras unas cortinas donde aparece la imagen en sombra de un violinista. Estas cortinas las descorre un acomodador ataviado a la vieja usanza lo que invita a la mujer a sumarse al espectáculo. La mujer viste un corpiño de color negro ajustado de manga corta con

⁵³⁸ Morand, Paul. *Europa galante*. Madrid, Cosmópolis, sa.

⁵³⁹ Morand, Paul. *Lewis y e Irene*. Madrid, Cosmópolis, s.a.

⁵⁴⁰ Kepperlais, W. *Paris Dancing. Fox shimmy*. Letra de M. Franco. Madrid, Ildefonso Alier. Ca 1924.

un generoso escote ajustado. La indumentaria se complementa con una falda que también deja al descubierto las piernas con un atractivo estampado en blanco y negro inspirado en los estampados de nuevo inspirados en los dibujos de Sonia Delaunay.

La composición está hecha en tricromía rojo, blanco y negro y si bien el dibujo muestra cierta torpeza por parte del artista está bien equilibrado y logra atraer la atención del espectador.

Con respecto a la tipografía se emplean diferentes modelos. Así para el título de la obra se opta por los tipos Baskerville inspirados en la letra romana antigua mientras que para especificar el tipo de música al que se refiere la composición se recurre a la tipografía de palo seco más moderna en consonancia con la composición musical: el fox que en esos años, después de la I Guerra Mundial y tras el triunfo de los aliados hacía furor en las salas de baile europeas y norteamericanas. También se utiliza esta letra de palo seco para indicar al letrista, mientras que, finalmente, para el nombre del autor musical se utiliza una letra de inspiración modernista.



La cubierta de la partitura titulada *El tango de la cocaína*⁵⁴¹. El artista ha dibujado la imagen de mujer, de melena pelirroja, vestido de manga corta, con escote y falda igualmente corta. Sus piernas cuelgan fuera del círculo y sus pies están calzados con unos zapatos de alto tacón. En su mano derecha sostiene una copa. Está sentada con las piernas cruzadas. Toda ella, a pesar de su cuidada indumentaria inspira una sensación de abatimiento y tristeza. La composición está enmarcada en un círculo de color negro, que ocupa la parte central de la cubierta. Para producir mayor sensación de peligrosidad por el consumo de la droga tras la mujer aparece una calavera con un brazo extendido pretendiendo asir por la cabeza a la mujer.



Es una imagen que pretende sugerir cómo determinadas costumbres licenciosas pueden llevar a la ruina a pesar de estar hecha por un artista anónimo y con escasos recursos gráficos produce un fuerte impacto visual por el contraste de color que obliga a fijar la vista en la composición central. La tipografía es de palo seco, de inspiración decó, de rasgos geométricos donde se conjugan los rasgos gruesos con unos más finos.

De esta obra existe otra edición anterior lo que también nos da idea del uso extendido de la droga entre determinadas clases sociales. La partitura está igualmente ilustrada con la imagen de una mujer. En esta ocasión la mujer que se ha dibujado puede ser un ejemplo de transición entre la mujer que ha logrado una

⁵⁴¹ Viladomat, Juan. *El tango de la cocaína. Guiñol lírico en un acto y cuatro cuadros*. Cantables de G. Alcázar. Madrid, Ildefonso Alier, 1926.

mayor emancipación y que frecuenta lugares públicos frente a la mujer que, si bien muestra costumbres liberales, permanece más en el ámbito del hogar. La mujer dibujada para esta edición anterior está sentada en un sillón, rodeada de cojines lo que nos evoca una decoración de gusto orientalizante. Su atuendo es moderno si bien todavía conserva algunos elementos de modas anteriores como su cabellera llena de tirabuzones. Se la ha representado, como expectante, soñando un mundo irreal ya que presenta la cabeza echada para atrás y la mirada algo perdida.

En esta ocasión el título es diferente al de la edición anterior ya que se destaca como *Vuelve a mí. Tango de la cocaína*⁵⁴² que aparece como subtítulo y no como título como sucede en la edición posterior ya descrita.



La tipografía escogida es una cursiva de gran tamaño para el título y de palo seco para el resto de la información destinada a los autores, el subtítulo y el género de la composición.

Toda la cubierta es de color tierra y destaca vivamente la palidez del cuerpo de la mujer, tanto de su rostro, brazos, piernas y falda.

A través de la letra de las canciones siempre se han expresado los amores más apasionados y las tristezas más profundas. También se han fustigado muchos defectos de la sociedad y, especialmente de la mujer que ha inspirado muchas composiciones musicales. Para ilustrar la composición musical *Flor vencida*⁵⁴³ el artista dibuja a una mujer en la barra de un moderno bar, fumando y asiendo con la mano izquierda una copa. Va tocada con una gran pamelita de ala ancha que deja al descubierto parte de su cabellera rubia. En la composición domina el color gris y negro y la única nota de color la encontramos en el traje de la mujer de color amarillo que deja casi al descubierto sus hombros. El rostro y el cuello de la mujer son de color blanco por lo que también destacan sobre el color gris del fondo. Sobre la barra del bar encontramos un jarrón decorado con líneas rectas de colores muy del gusto decó y adornado con flores de los mismos colores que la cubierta, blanco, amarillo y gris y su imagen evoca el título de una mujer solitaria que ha perdido su amor y se encuentra sola en un bar.



Es una composición en forma de triángulo que obliga al espectador a centrar la mirada en la mujer. La tipografía elegida es cursiva pero adornada creación del artista.

⁵⁴² Viladomat, Juan. *Vuelve a mí. Tango de la cocaína*. Madrid, Ildefonso Alier, ca 1919-

⁵⁴³ Bódalo, A. *Flor vencida*. Madrid,

La libertad de la mujer también se manifiesta en las relaciones entre el hombre y la mujer que se hacen mucho más libres y se muestran ante la sociedad con menos tabúes. Unos curiosos ejemplos los encontramos en la ilustración de otras dos composiciones musicales. La primera se titula *La rifa del beso*⁵⁴⁴. En ella una pareja muestra su ardoroso amor a través de un beso apasionado, independientemente de que la escena suceda en una vía pública dado que, como fondo, aparecen una serie de edificaciones. Es una cubierta realizada en color azul con diferentes tonalidades y en blanco, reservado para destacar los rostros de la pareja. El dibujo, de un dibujante anónimo, recuerda el expresionismo alemán y ocupa la parte central de la cubierta dejando amplios márgenes en los laterales como en la parte superior e inferior. En la inferior se ha reservado el espacio para el título escrito con una tipografía muy ornamentada creación probablemente del artífice de la cubierta. En la parte superior se especifica que la composición musical se ha escrito para la canzonetista “La Goya”.



En la segunda cubierta el artista, también anónimo, describe la pasión por la mujer de forma muy sugerente tal y como el propio título de la composición indica con un expresivo juego de palabras *¡Te he calao!*⁵⁴⁵. En ella el artista dibuja unas piernas de mujer cubiertas por medias de seda, prenda muy preciada en esos años por las mujeres y que comenzaban a lucir cuando el borde de la falda dejaba al descubierto las piernas femeninas borde que también aparece dibujado en la cubierta. Las piernas están colocadas en el lado izquierdo de la composición, en primer plano y, en un segundo plano, en el lado derecho aparece un hombre cubierto con un gran paraguas para protegerse de la lluvia. Está medio inclinado y a la vez sorprendido ante la visión de las piernas. La lluvia está representada por medio de rayas oblicuas. La cubierta está realizada en una gama de grises desde el negro al gris claro con lo que el artista logra situarnos en una jornada gris de lluvia pero que queda iluminada gracias a la belleza de esas piernas de forma perfecta de mujer. El artista en su representación juega con el doble sentido del título y deja al observador de su obra la interpretación del mismo.



Los bailes que se practicaban durante esos años también contribuyeron a la liberación de la mujer. Se consideraban bailes más o menos desenfrenados y para ejecutarlos la mujer debía de sentirse libre tanto en la indumentaria como en los adornos y el peinado tal y como aparece en la cubierta de la partitura del fox-trot que lleva por título *Saltarina*⁵⁴⁶. En ella se representa a una joven, de pelo corto con un vaporoso traje que aumenta más la sensación de movimiento y también la gracilidad y



⁵⁴⁴ Font, M. *La rifa del beso*. Madrid, Unión Musical Española, s.a.

⁵⁴⁵ Oregón. *¡Te he calao!schotis*. Bilbao, Unión Musical Española. 1922.

⁵⁴⁶ Demon, J. *Saltarina*. Madrid, Ildefonso Alier, 1928.

esbeltez de la joven que tiene el torso y la cabeza completamente volcados hacia atrás, alejándose de los modelos modernistas y de las bailarinas de Degas. Las piernas también se han dibujado en el momento de dar un gran brinco. La figura, en tonos claros, destaca sobre un fondo negro adornado con pequeños círculos rojos lo que produce un ambiente festivo y distendido. La tipografía es de palo seco, de trazo grueso y de rasgos geométricos similar a la letra Futura.

No obstante los intentos a la hora de presentar la imagen de una mujer moderna que sirva de entrada a través de las cubiertas de libros a una nueva literatura para un amplio abanico de lectores todavía, en los años treinta, encontramos algunas editoriales que siguen manteniendo ilustraciones más en consonancia con el final del siglo XIX y principios del XX que con las nuevas tendencias. Tal es el caso de la editorial Ramón Sopena, revolucionaria a la hora de introducir la cromolitografía en sus cubiertas pero que, sin embargo, se aferró a través de esas cubiertas a modelos tradicionales. Un ejemplo de esto se evidencia en la cubierta para la obra de Carmen de Burgos (Colombine) *Nuevos modelos de cartas*⁵⁴⁷.



En ella se representa una escena en la que un hombre, algo anciano, está sentado ante un escritorio donde se pueden apreciar una serie de folios sobre los que está escribiendo. Junto a él, inclinada sobre el escritorio aparece una mujer más joven. Ambos están en actitud de estar compartiendo opiniones y, a pesar del viejo realismo de la imagen de autor anónimo, los personajes del hombre y la mujer se representan como iguales, ambos pueden tener diferentes criterios pero no hay nada que pueda mostrar el predominio del varón sobre la mujer, algo nada extraño al tratarse de una obra de Carmen de Burgos, compañera del polifacético Ramón Gómez de la Serna gran agitador contra de las costumbres tradicionales y siempre entusiasmado con las vanguardias y las nuevas modas.

Con respecto a tipografía de esta cubierta en ella se combinan tipos de letras más tradicionales junto a otras de corte moderno. Las más tradicionales se utilizan para indicar el título mientras que las más modernas, de palo seco, se destinan para indicar el nombre de la autora.

Pero ese mundo soñado y perfecto que se representó tantas veces durante la década de los años veinte hasta la llegada de la Gran Depresión en la que el mundo feliz y alegre se desvaneció y se hizo añicos volviendo nuevamente a la cruda realidad y a la penuria lo que ocasionó la aparición de dibujos donde se reflejaba otra condición de la mujer; la de la mujer trabajadora, la que tenía que incorporarse al mercado laboral y cuidar de la familia al margen de la frivolidad anterior. A pesar de esa condición de mujer trabajadora y humilde había un punto de dignidad apoyado en una deseo de independencia que suponía un punto de

⁵⁴⁷ Burgos, Carmen de. *Nuevos modelos de cartas*. Barcelona, Ramón Sopena, 1930.

inflexión al que las mujeres no estaban dispuestas a renunciar tal y como podemos observar en la cubierta de la obra *Una luz radiante*⁵⁴⁸ ilustrada por Gutiérrez Navas. En ella se muestra el dominio del dibujo por parte del artista ya que hay que tener presente la formación académica de Gutiérrez Navas que fue alumno del pintor Cecilio Plá. Es una composición que destaca por su gran equilibrio. En ella el primer plano corresponde a una mujer que sostiene en brazos a un bebé. Al fondo, sobre un fondo oscuro, se vislumbra la silueta de un caballo que mueve una noria. Ya han dejado de existir anuncios luminosos que invitaban a los bailes de salón. En este caso se trata de una escena que sucede en el campo donde el agua es un don preciado y donde el trabajo se realiza de sol a sol. De hecho, el color rosa que predomina en la composición nos puede sugerir tanto el amanecer como el crepúsculo o en una metáfora algo compleja, ambas cosas.



Junto a la aparente frivolidad que puede aparentar esta mujer moderna también puede tener interés por el mundo que la rodea y para ello busca el conocimiento a través del cual podrá realizarse completamente como persona. Un ejemplo lo encontramos en la obra de Bernard Shaw *Guía de la mujer inteligente para el conocimiento del socialismo y el capitalismo*⁵⁴⁹ que el artista cuya firma es ilegible soluciona dibujando una pequeña viñeta que coloca en la mitad inferior de la cubierta en la que inserta un retrato de una mujer elegante, adornada con un collar modelo Decó junto a una pantalla de una lámpara.



La cubierta está realizada en tonos azules y rojos sobre un fondo blanco. La cubierta está bordeada por una orla en los dos tonos mencionados y la tipografía, de tipo clásico, inspirada en el modelo Times New Roman. Es una cubierta sobria y equilibrada.

6.5. La modernización del regionalismo. Del detalle realista en la indumentaria a la mancha de color

El regionalismo, surgido a finales del siglo XIX con fuertes raíces en el romanticismo español, interesó tanto a artistas y literatos en los comienzos del siglo XX, teniendo una importante presencia en el arte, pero éste se reinterpreta a partir de la segunda década del siglo XX de una forma diferente ya que se moderniza con el paso de los años adquiriendo características propias según la región en el que se desarrolla.

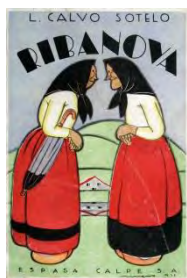
El mundo del regionalismo, de la recuperación de las tradiciones populares de nuestro país fue una constante para los intelectuales españoles del siglo XX y

⁵⁴⁸ Breté, Jean de la. *Una luz radiante*. Madrid, Ediciones literarias, 1931.

⁵⁴⁹ Shaw, Bernard. *Guía de la mujer inteligente para el conocimiento del socialismo y el capitalismo*. Madrid, Aguilar, 1928.

hubo importantes intentos de poner en valor la cultura popular como es el proyecto de Julio Caro Baroja de establecer el proyecto del Museo del Pueblo Español que no llegó a realizar debido al estallido de la Guerra Civil en el que se debían de recoger las manifestaciones artísticas de los diferentes pueblos de España. Una colección fundamentada en objetos de uso cotidiano y enraizados en la tradición y en la historia⁵⁵⁰. Por el contrario, en Cataluña, sí se construyó para la Exposición Internacional de 1929 el Pueblo Español para poder mostrar una riqueza cultural y obras de arte.

En la década de los veinte el regionalismo reflejado en el arte ha perdido el detalle reflejado en las primeras obras propias de las primitivas obras ilustradas



con láminas cromolitográficas en las que los tipos populares se dibujaban con el máximo detalle, en una aproximación lo más fidedigna posible a la realidad, realidad que poco a poco se difumina en aras de una representación más metafórica pero más moderna puesto que la publicidad necesita de esos tipos populares pero es necesario adaptar la imagen a los nuevos tiempos, motivar al consumo de productos ensamblando tradición y modernidad. Lejos van quedando los antiguos dibujos que ilustraron revistas y libros

como la cubierta para la segunda edición de la obra de Francisco Pérez Lugín titulada *La Corredoira y la rúa*⁵⁵¹ de la que expusimos sus características y que muestra un fuerte realismo que otros artistas abandonan como Francisco Rivero Gil que dibuja la cubierta de Leopoldo Calvo Sotelo *Ribanova*.⁵⁵² En ella dos mujeres están ataviadas con la indumentaria tradicional gallega. Ambas figuras se presentan como si estuvieran animadamente charlando, una de ellas lleva un paraguas y ambas visten de igual manera, una gran falda roja con una franja negra, un pañuelo anudado al cuello y calzan tradicionales zuecos de madera propios de las provincias del norte de España. Tras las figuras aparece un paisaje igualmente típico del norte, con verdes montañas y praderas y en el centro del mismo se vislumbra un caserío con su tejado de teja roja a dos aguas. El dibujo tiene una composición simple, bien resuelta y el dibujo presenta un trazo seguro.

Es una composición donde las formas las constituyen grandes manchas de color fuertemente contrastados que producen gran impacto visual en una línea similar a los carteles publicitarios. De la composición emana igualmente una fina ironía propia de las caricaturas e historietas que se publicaban en la prensa y revistas en esos años expresada por el artista a través de la posición de las figuras

⁵⁵⁰ La Segunda República pretendió una vez promulgada la *Ley del Tesoro Artístico* (1934) en el Decreto Fundacional del Museo del Pueblo Español se manifiesta de forma expresa: *Cumple el Gobierno con la deuda cultural y política contraída por la República con el "Pueblo Español" que no tiene, por excepción única en Europa, un museo adecuada que recoja las obras, actividades y datos del saber, del sentir y actuar de la masa anónima popular* (AMPE (1935)).

⁵⁵¹ Pérez Lugín, Alejandro. *La Corredoira y la rúa*. 2ª ed. Madrid, Alejandro Pueyo, s.a.

⁵⁵² Calvo Sotelo, Leopoldo. *Ribanova*. Madrid, Espasa Calpe, 1928.

de las mujeres charlando y, supuestamente, criticando los sucesos de la aldea, algo frecuente en las pequeñas poblaciones de nuestro país. En esta composición se refleja un costumbrismo sencillo, sin penetrar en la condición o papel de la mujer en la sociedad rural española a diferencia que otros artistas que la dibujaban bien como conservadora de los valores tradicionales o bien como rompedora de los mismos.



Similar a la anterior en la que Rivero Gil resuelve la ilustración con grandes manchas de tinta plana que conforman la figura es la cubierta que realiza para la obra de Concha Espina *Simientes*⁵⁵³ en la que presenta a una aldeana ataviada con una gran falda roja y camisa blanca con corpiño negro. Es una joven fuerte y vigorosa que lleva en su mano izquierda un ramo de flores que esparce de una en una con su mano derecha. El fondo es de color azul que hace que la figura destaque.

La tipografía es de gusto Decó, de rasgos gruesos y formas geométricas en tinta roja que también destaca sobre el fondo de la cubierta.



Esta simplificación utilizada por Rivero Gil también la apreciamos en la cubierta para la obra de Fedor Dostoevski *Netochka*⁵⁵⁴ en la que el artista que firma Margenat dibuja a una mujer del pueblo, con toda probabilidad una campesina. Está dibujada a base de manchas de color con las que se indica los elementos esenciales de su indumentaria. Una falda roja como rojo también es el pañuelo que lleva a la cabeza y una blusa blanca. A pesar de ser una figura pequeña, colocada en el ángulo inferior derecho de la cubierta, es el elemento central de la composición que se complementa con un acueducto, unas cúpulas en forma de cebolla, propias de la arquitectura rusa sobre una mancha azul que simboliza el cielo y, finalmente, una silueta de un violinista que con su música parece indicar el camino de la joven, camino marcado en color negro. Es una cubierta sobria de color y muy equilibrada en su composición ya que el artista dirige la mirada del observador justo a los elementos narrativos de la cubierta que nos sirven para introducirnos en el tema del texto. La tipografía es de trazo grueso y de palo seco con lo que rompe con los modelos más tradicionales.

Un bello perfil de una joven, firmado por Barradas, que cubre su cabeza tocada con el pañuelo propio de las *ciociaras* de la región del Lazio y que sirve para ubicar al personaje geográficamente, es el motivo principal de la ilustración de la obra musical titulada *Melodía italiana*⁵⁵⁵ de autor anónimo y transcrita por Prudencio Piñeiro.

⁵⁵³ Espina, Concha. *Simientes*. Madrid, Renacimiento, 1926.

⁵⁵⁴ Dostoevski, Fedor. *Netochka*. Barcelona, Maucci, 192-

⁵⁵⁵ *Melodía italiana*. Transcripción Prudencio Piñeiro. Madrid, Ildefonso Alier, ca. 1916.

Toda ella es de corte clásico, desde la composición central del perfil de la joven al resto de la ilustración que emana serenidad, armonía y dominio de la técnica del dibujo. El dibujo es de color sepia en sus diferentes gamas. No obstante, el artista se permite unas ciertas trasgresiones a ese clasicismo como podemos observar en la tipografía más en línea con el gusto modernista de formas redondeadas. En esta obra descubrimos a un Barradas que experimenta menos con los lenguajes vanguardistas y se adhiere más a las técnicas y recursos más propios de la publicidad y en concreto al lenguaje de los carteles publicitarios.



De nuevo una portada de una partitura de título *Xativa*⁵⁵⁶ nos muestra la modernización de la mujer ataviada con la indumentaria regional. En esta ocasión es el dibujante valenciano Arturo Ballester el que dibuja a una mujer ataviada con el traje típico valenciano y que está semi tumbada en la tierra en una postura insinuante bajo un árbol. La figura está esbozada a base de líneas curvas. Su indumentaria está ricamente decorada lo que produce un fuerte contraste. En la composición hay que destacar la figura del árbol lleno de naranjas en consonancia con los numerosos carteles publicitarios que encontramos en esos años relativos a la promoción de las naranjas, fuente de riqueza en la tierra levantina. Toda la cubierta presenta unos colores muy contrastados con el objeto de llamar la atención. Podemos decir que es una composición temprana de Ballester en la que todavía se muestra una gran influencia de la publicidad y en la que todavía no ha alcanzado la gran maestría en el dibujo que mostrará en muchos otros trabajos posteriores.



Un nuevo guiño a lo popular lo encontramos en la cubierta de la obra literaria de Manuel Linares Rivas *Cuando empieza la vida*⁵⁵⁷ realizada por el artista portugués Almada Negreiros. Para esta cubierta el artista asume el canon de belleza femenino del art decó si bien la indumentaria dista mucho de adecuarse a la moda imperante en esos años en la que predominaba una indumentaria sin grandes adornos, pegada al cuerpo y con una longitud de falda por encima de la rodilla. Del canon Decó Negreiros representa a la mujer con una extrema delgadez, con el rostro, realizado con simples líneas rectas también maquillado siguiendo la tendencia de esos años de boca pequeña, perfilada con lápiz rojo y en el rostro también dos manchas rojas de color que animan el rostro de la joven representada, huyendo de la blancura de rostro propia de las mujeres de la alta burguesía y nobleza de finales del siglo XIX. Por el contrario, el traje está inspirado en el traje folclórico andaluz, si bien, está dibujado de una manera moderna.

⁵⁵⁶ Rodríguez Cameno, José. *Xativa. Paso doble*. Valencia, A. Boileau & Bernasconi, 192

⁵⁵⁷ Linares Rivas, Manuel. *Cuando empieza la vida. Comedia en tres actos*. Madrid, La Farsa, 1930.

Se presenta a modo de capas y los volantes están dibujados con aristas de líneas rectas. Destaca como anacronismo el peinado de tirabuzones más propio del siglo XIX ya superado. Es curioso destacar cómo, a pesar del manifiesto anacronismo de algunos de los elementos de la composición, ésta está concebida como una representación donde predomina un neo cubismo. Este artista comenzó su actividad en el mundo del arte adhiriéndose al movimiento cubista en el que trabajó en el campo de la creación de escenografías teatrales.

La composición muestra el gran dominio de la técnica del dibujo por parte de Negreiros que delimita la composición en el espacio con trazos seguros y contundentes. De esta cubierta hay que destacar igualmente la tipografía con la que se indica el nombre de la colección *La farsa*. Es una tipografía inventada, probablemente, por el creador altamente decorativa que llama poderosamente la atención y en la que incluye adornos y colores sobre el color dominante que es el negro. Para indicar el título y el nombre del autor se escoge una tipografía más sobria, basada en la letra romana antigua frente a la tipografía helvética más moderna. También en la tipografía podemos percibir la disonancia que encontramos en esta cubierta de Negreiros donde el artista aglutina toda una serie de elementos provenientes de distintas tendencias artísticas pero cuyo resultado es el de una cubierta atractiva, llena de color y perfectamente equilibrada en lo relativo a sus formas compositivas.

Podemos afirmar que las raíces populares representan un continuum en muchas de las representaciones femeninas si bien los artistas que abrazan con entusiasmo las vanguardias reinterpretan ese legado popular y lo expresan a través de los nuevos lenguajes.



Una obra que puede ser considerada como exponente de lo expresado con anterioridad es la realizada por Manuel Méndez, artista vinculado al Ultraísmo, para la obra de Luis Amado Carballo *Proel*⁵⁵⁸. En ella se aprecia una notable influencia post cubista. El artista fragmenta los planos para romper con la tradicional perspectiva clásica y funde el cuerpo de la mujer con el fondo. Sin embargo, a pesar del tratamiento cubista de la cubierta, podemos apreciar que en el artista están presentes las raíces de su tierra: Galicia. De hecho, la figura representa una aldeana gallega pero despojada de toda característica realista, dibujada a base de figuras geométricas dejándonos a través de ellas la esencia de esa mujer esforzada y trabajadora, fuerte, vigorosa y dejando atrás cualquier atisbo de influencia naturalista.

⁵⁵⁸ Amado Carballo, Luis. *Proel*. Pontevedra, Alborada, 1927.

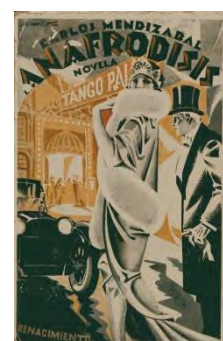
Los artistas de vanguardia también se interesaron por la temática popular y como ejemplo encontramos la cubierta de Sánchez Mazas para la obra *Escolma de Cantigas*⁵⁵⁹. En ella el artista ha trazado el contorno de dos figuras, una femenina y otra masculina interpretando un baile tradicional. Esta cubierta representa una muestra muy clara del trabajo del artista ya que con pocos recursos, generalmente con el empleo de líneas simples, construía composiciones de gran lirismo. En este trabajo también es importante destacar el movimiento que muestra la escena y el equilibrio compositivo de la misma. Simplicidad, equilibrio y armonía que también se hacen extensivos a la tipografía empleada en el título y para indicar la fecha de edición. La cubierta está realizada con líneas de color tierra colocadas sobre el fondo blanco de la cubierta.



6.6. La representación femenina en las cubiertas como reclamo publicitario en el inquieto mundo editorial de las primeras décadas del siglo XX

Muchos artistas ilustran las cubiertas con imágenes de la nueva mujer moderna cuya imagen se convierte en un reclamo publicitario a la hora de llamar la atención sobre la obra. En algunas ocasiones se repiten los estereotipos creados por los dibujantes de mayor fama otros, reinterpretan esos patrones dejando su huella creativa en ellos. De los diferentes artistas que también tratan el tema de la mujer encontramos a Marco, un artista que en años anteriores se había dejado atraer por los modelos del modernismo para, posteriormente, caer igualmente seducido por la nueva vida moderna, con sus adelantos técnicos como por sus nuevas formas estéticas.

Un ejemplo del reflejo de la nueva urbe y de las costumbres de la burguesía urbana lo encontramos en la cubierta de la obra *Anafrodisis*⁵⁶⁰. En esta cubierta el artista reproduce, nuevamente, el mundo nocturno y sibarita de las grandes ciudades. Todo ha cambiado en el paisaje urbano. Las noches debido al empleo de la luz eléctrica se han transformado para ser vividas intensamente en lugares de recreo colectivos. El espectáculo, el baile y la diversión se encuentran en los numerosos locales donde se escuchan y bailan los nuevos ritmos. El artista deja un testigo de esos ritmos en el cartel donde aparece la palabra *Tango* que indica la sala de fiesta hacia donde se dirigen los personajes protagonistas de la escena de la cubierta.



El arte de Marco ha sabido perfectamente captar ese cambio y se alinea con el nuevo estilo decó, elegante, decorativo que hace de la mujer un nuevo símbolo de belleza donde prima la estilización, el pelo corto y los sombreros en forma de casquete como ya habían hecho Penagos y Ribas. En esta cubierta, junto al

⁵⁵⁹ *Escolma de Cantigas*, 1934

⁵⁶⁰ Mendizábal y Brunet, Carlos. *Anafrodisis*. Madrid, Renacimiento, 1922.

predominante Art Decó, también podemos percibir unos guiños al post cubismo que aparecen en la parte superior del dibujo de la cubierta que demuestran cómo nuestros artistas dibujantes eran conocedores y permeables a los trabajos que se hacían fuera de nuestras fronteras. El artista ha solucionado el dibujo de los edificios componiendo una serie de planos vistos desde diferentes ángulos, quedando aplanados lo que hace resaltar la parte inferior de estos edificios contruidos de forma realista para identificar a la perfección en lugar de la escena.

La ilustración es sobria, en colores grises, negros y ocre, estos últimos destinados a los edificios iluminados por la luz eléctrica. La tipografía también es de gusto decó y es de color oscuro aunque una ligera línea ocre recorre el lado derecho de todas las letras como si estuvieran también iluminadas por la luz eléctrica que cuyo uso se popularizaba iluminando locales y hogares.

En una línea similar que apuesta por esta mujer sofisticada pero en donde las líneas son mucho más simples y en donde el realismo se va sustituyendo por un cierto simbolismo, encontramos diversos trabajos de diferentes artistas de los que no se tienen apenas noticias biográficas pero que contribuyeron con su trabajo a consolidar e incrementar la nómina de dibujantes al servicio del libro como son L. Morales, Alberto García, el ya mencionado Francisco Rivero Gil, García Ascot y Arturo Ruiz Castillo. Del primero encontramos la ilustración para la novela *Fantasia y realidad*⁵⁶¹ en donde como en el ejemplo anterior se reproduce una pareja ataviada según los parámetros más elegantes del momento conocidos con la denominación *dandismo*. El artista dibuja en primer plano a una mujer ataviada con un traje rojo que destaca sobre el color blanco del fondo de la cubierta y negro de su pareja con una gama de grises del resto del dibujo. Cubre parte del vestido con una gran capa con cuello de piel cuyo estampado geométrico evoca los estampados realizados por Sonia Delaunay para sus telas. Detrás de la joven aparece un caballero que cubre la cabeza con chistera y se viste con smoking al que no le falta ningún detalle a pesar del esquematismo que predomina en esta cubierta.



El artista resuelve la composición a base de líneas simples y manchas de tinta plana en una aproximación mayor a la modernidad que en la anterior cubierta. Destacan, a pesar de estar en un segundo plano, pero que son elementos importantes para equilibrar la composición, la pareja que se encuentra en el lado inferior izquierdo que está apenas esbozada pero que dota a la totalidad de la composición de elementos de gran modernidad y atrevimiento en su ejecución.

En la cubierta destaca la tipografía hecha con tinta roja que se ha colocado en la parte inferior de la cubierta. Las letras que componen el texto del título son de una gran modernidad y muestran el influjo de la nueva tipografía emanada de

⁵⁶¹ María Enriqueta. *Fantasia y realidad*. Madrid, Espasa Calpe, s.a.

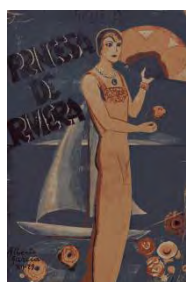
las enseñanzas de la Bauhaus en esta materia. El nombre del autor, en este caso una mujer, está colocado en la parte superior derecha y también presenta una tipografía de gran modernidad.

Habitualmente, el dandismo se manifiesta en escenas que representan a mujeres y hombres que se dirigen a algún espectáculo o que ellos mismos forman parte del espectáculo pero también nos lo encontramos en los interiores de los hogares, cuando se pretende presentar un hogar distinguido y refinado tal y como ocurre en la ilustración de la cubierta de la obra de Marcel Prevost *Nuevas cartas a Paquita*⁵⁶² en la que se representa a una mujer elegante pero al margen de estereotipos modernos. Está sentada en un sillón de estilo decó y juega con un largo collar de perlas muy de moda en los años veinte y compañero inseparable de las bailarinas del charlestón.



Junto a ella, en el lado izquierdo de la composición, encontramos a un varón con los ojos ligeramente sombreados y vestido según la moda del momento con todo detalle, perfectamente peinado y al que no falta ningún aditamento en su vestimenta, al contrario de lo que sucede en la mujer que su traje es un simple traje de color rosado que deja al descubierto los brazos y que tiene un amplio escote. La composición en diagonal está perfectamente equilibrada al igual que los colores si bien el dibujo no muestra soltura al dibujar las líneas. Hay que destacar que es una cubierta compuesta por una mujer dibujante de la que no tenemos referencias biográficas.

La cubierta de la obra *Princesa de Riviera*⁵⁶³ destaca por su estilo ecléctico. En esta creación se reproduce la ya bien conocida imagen seductora de la nueva mujer moderna, icono que se ha convertido ya casi en un estereotipo por su continua repetición en las diferentes publicaciones destinadas al mundo femenino



sobre moda y nuevas tendencias. La mujer representada es, por tanto, una mujer, estilizada, moderna, de pelo corto, que viste un traje largo que se ciñe a su cuerpo como si de una diosa clásica se tratara. En la mano derecha lleva una flor y en la izquierda sostiene un enorme abanico decorado con dibujos geométricos. Es una composición algo desconcertante que nos lleva al lenguaje que evoca un surrealismo de gran vigor y muy enraizado en la obra de muchos artistas españoles a través de la representación un mundo un onírico y por consiguiente irreal. El paisaje marino representado por los barcos de vela que surcan las aguas contrasta con el del jardín florido apuntado por las flores colocadas a los pies de la nueva Venus que adquiere una dimensión desproporcionada dentro de la composición. Los colores son sobrios, en gama de azules y sepías lo que da mayor misterio a la representación. Nuevamente, la

⁵⁶² Prevost, Marcel. *Nuevas cartas a Paquita*. Madrid, Ediciones literarias, 1925.

⁵⁶³ Trilby, T. *Princesa de Riviera*. Madrid, Ediciones Literarias, 1930.

tipografía juega un destacado papel. En esta cubierta el artista, Alberto García, coloca la información sobre el título y el autor en la parte izquierda de la composición y las letras presentan una ligera inclinación. Las letras son de color negro, con un pequeño borde blanco para destacar sobre el fondo azul del fundido entre el mar y el cielo. Son de trazo grueso inspiradas en el gusto decó y dibujadas seguramente a mano alzada por el artista.

Las mujeres de Francisco Rivero Gil requieren una mención especial. Es, como hemos visto anteriormente, un dibujante y artista que puso su arte mayoritariamente al servicio de la ilustración de cubiertas especialmente para la editorial Espasa Calpe aunque también podemos encontrar otros trabajos suyos en otras editoriales. Francisco Rivero Gil estudió en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal, Santander. Con solamente 18 años ya era delineante del Catastro en la ciudad de Segovia, su primer destino para, posteriormente, trasladarse a la ciudad de Sevilla donde completó su formación artística. Era un apasionado del dibujo y participó en diferentes exposiciones, especialmente en el Salón de los Humoristas que se celebraba periódicamente en Madrid. Durante la Guerra Civil fue destacado cartelista a favor de la causa republicana, por lo que una vez finalizada la contienda tuvo que exiliarse a México donde falleció.

Estas mujeres de Rivero Gil son completamente diferentes a las que realizan otros dibujantes y se distinguen por el trazo sencillo, unas simples líneas dibujan el contorno y grandes manchas de color. Manchas que aplica tanto a la representación de la mujer moderna como para la más tradicional a la que también, con su lenguaje artístico, trata de incorporar a la modernidad. Son mujeres fuertes, que imponen con su presencia porque son libres y seguras de sí mismas.

De sus representaciones femeninas para la editorial Espasa Calpe destacamos las que ilustran dos obras de la autora María Enriqueta editadas por Espasa Calpe. En la cubierta para *Brujas, Lisboa, Madrid*⁵⁶⁴ encontramos un fuerte contraste de color que es característico de la obra de este artista. Sobre un brillante fondo de color amarillo dibuja el rostro de una mujer de perfil, con media melena que no llega a los hombros, muy del gusto decó, pero cuyo pelo es de color azul celeste. Cuando dibuja el torso de la misma, el artista se libera de la extrema delgadez que era propio de las mujeres y dibuja una mujer robusta, con un brazo fuerte cuya mano sujeta tres flores que pueden representar las tres ciudades a las que alude el título de la obra. Con esta forma de representación Rivero Gil busca la unión entre un estilo internacional representado por el decó y un estilo propio de nuestro país, de nuestra tradición mediterránea vinculada al clasicismo y al primitivismo del arte ibérico, referente para los artistas de las primeras décadas del siglo XX. En la tipografía de esta



⁵⁶⁴ María Enriqueta. *Brujas, Lisboa, Madrid*. Madrid, Espasa Calpe, 1930.

cubierta el artista opta por una tipografía moderna de elementos geométricos.



Para la segunda obra de esta autora *Del tapiz de mi vida*⁵⁶⁵ el artista se ha decantado por el Art Decó en el que predominan las líneas rectas. Dibuja un rostro junto a unas hojas que caen representando al otoño. A este rostro femenino le ha dotado de una gran sensualidad al mostrar la mujer una larga cabellera de color negro frente al corte de pelo estilo garçon mucho más asexuado. Los rasgos de los ojos son rasgados a modo de ojos de felino y la boca está perfilada de color rojo intenso. El rostro de la mujer ocupa la práctica totalidad de la cubierta y, como suele ser usual en muchas de las composiciones de este artista, aprovecha el color blanco del fondo para utilizarlo como color para el rostro. El paso del tiempo que se narra en la novela no está representado en el rostro inmaculado sino que son las hojas de los árboles que caen en otoño, en el otoño de toda una vida. Estas hojas no son una mera decoración sino que tienen un papel fundamental en la composición ya que son de intenso color tierra y, al estar colocadas en oblicuo, al igual que la cabellera son elementos que confieren dinamismo a la composición sirviendo a la par de metáfora de la vida que pasa y que es imposible detener. La composición produce una sensación de atemporalidad a la vez que de eternidad ya que a toda vida llega su otoño de forma irremediable.

La utilización de grandes manchas de color de tintas planas, utilizadas en los carteles es una de las técnicas preferidas por otro dibujante con una larga trayectoria como cartelista en su tierra valenciana. Se trata de Arturo Ballester, esforzado dibujante que comenzó su interés por el arte del dibujo gracias a su oficio de dibujante de abanicos en Valencia. Muchas son las cubiertas en las que se incluyen libros y partituras musicales realizadas por este artista que también tuvo



una destacada actividad como cartelista durante la Guerra Civil. Ballester también nos dibuja la mujer moderna, atractiva, pero al margen de estereotipos. En su cubierta para la obra de Phillips Oppenheim *El desquite*⁵⁶⁶ nos presenta a una joven sentada en una barca. Es una joven moderna, con media melena, agitada por el viento. Viste una blusa sencilla de color naranja y una falda del mismo color tierra que la barca. Esta imagen es el retrato de la cotidianidad y de la sencillez pues, si anteriormente habíamos dicho que con su dibujo no pretendía que la joven dibujada fuera un estereotipo de moda alguna sí es el retrato real, pero no realista de la mujer moderna que vivía una vida muy diferente a las de sus predecesoras y que con su mirada perdida en el horizonte todavía tenía muchas cosas por descubrir. La cubierta es sencilla pero de una gran belleza y equilibrio. El dibujo está colocado sobre un fondo blanco lo que hace

⁵⁶⁵ María Enriqueta. *Del tapiz de mi vida*. Madrid, Espasa Calpe, 1931.

⁵⁶⁶ Oppenheim, Philips E. *El desquite*. Barcelona, Cervantes, 1928.

resaltar más la ilustración. La cubierta se completa con una bella y artística tipografía.

Mientras que en la cubierta anteriormente descrita Arturo Ballester nos muestra con su lápiz el mundo que le rodea en la realizada para la obra de René Boysleve *La señorita Cloque*⁵⁶⁷ opta por una cubierta realizada igualmente con tintas planas pero de un tono más caricaturesco. En ella dibuja a una anciana de perfil, encorvada y que lleva una indumentaria decimonónica tanto por sus largas faldas como por el gorro algo ridículo por el exceso de lazos con el que cubre su cabeza. La imagen femenina se complementa con una ventana con cristales con dibujos geométricos a modo de vidriera.

En esta cubierta el dominio de la técnica del dibujo se manifiesta tanto por la composición equilibrada y por el cromatismo de la misma. Al igual que en la anterior ésta se completa con una tipografía muy similar a la ya descrita lo que nos puede inducir a suponer que fuera creación del propio artista inspirado en los nuevos modelos tipográficos que se imponían.

Arturo Ballester para expresar la importancia de la maternidad y la libertad de la mujer a la hora de decidir el ser madre realiza, nuevamente, una cubierta de grandes manchas de tintas planas para ilustrar la obra de Johan Boer *Maternidad*.⁵⁶⁸ Es una cubierta de gran impacto visual y fuertemente expresiva. El motivo principal de la cubierta son dos grandes ojos verdes de mujer que destacan sobre un rostro que está en penumbra y esbozado con dos colores: verde y negro.



En un primer plano hay una mancha rosa que representa el cuerpo de un bebé al que sujeta una mano enguantada en negro con dos grandes anillos. Debajo de la figura del bebé se ha dibujado, en color blanco, un collar de perlas y, en el ángulo inferior izquierdo, hay una serie de pequeñas manchas blancas y verdes que destacan sobre el fondo negro y que dibujan el estampado de un tejido. Con todos estos elementos el artista nos sugiere que la mujer es una mujer de clase alta y que se enfrenta a su maternidad que quizá, no es deseada o que,

por el contrario está dispuesta a cualquier cosa para lograr su maternidad. Este misterio solamente podrá desvelarse a través de la lectura del libro ya que la cubierta simplemente sugiere.

Es, como se dijo al principio, una cubierta muy expresiva, que recuerda los primeros carteles cinematográficos en los que se dibujaba a los actores, especialmente del cine mudo, con grandes ojos ya que era la mirada el recurso utilizado para poder establecer un diálogo con el espectador en los orígenes del cine. La tipografía utilizada es de corte clásico así como la ubicación del título y del nombre del autor en la parte superior.

⁵⁶⁷ Boysleve, René. *La señorita Cloque*. Valencia, Prometeo, 193-.

⁵⁶⁸ Bojer, Johan. *Maternidad*. Valencia, Prometeo, 193-

Una cubierta de Arturo Ballester diferente a las hasta ahora descritas es la realizada para la obra *La ciudad sin jefe*.⁵⁶⁹ En ella el artista abandona el equilibrio pausado de todas sus anteriores composiciones y opta por una cubierta llena de movimiento, que llega incluso a producir cierto desasosiego en el espectador tanto por el colorido en blanco, azul y ocre como por los personajes representados: un hombre y una mujer, prácticamente fusionados en un solo cuerpo por el tronco y que están arrastrados por una fuerza inexplicable. Ballester nuevamente resuelve el dibujo a base de simples líneas y manchas de color pero esta vez toda la composición está menos perfilada que en anteriores cubiertas y el artista se ha dejado llevar por la fuerza del color y la luz.



El título y el nombre del autor se han colocado en la parte superior de la cubierta y la letra utilizada es de trazo grueso, moderna, atractiva y, probablemente dibujada por el propio artista conocedor de los nuevos tipos utilizados en las impresiones más modernas.

Otro artista polifacético que retrata a la mujer es Arturo Ruiz Castillo. Su obra se caracteriza por una continua búsqueda de recursos y formas gráficas de expresión por lo que sus dibujos para cubiertas, generalmente para la editorial propiedad de su familia Historia Nueva, son unas cubiertas muy diversas y fácilmente distinguibles. Si nos ceñimos exclusivamente a la iconografía femenina vamos a destacar la cubierta para la obra de Ramón Gómez de la Serna *La mujer de ámbar*.⁵⁷⁰ En ella aparece, en un primer plano, una mujer que rompe con los esquemas tradicionales de representación femenina de esos años. Es una mujer que aparece de medio busto ya que surge de una de una llama que arde en un pebetero. En ella ha desaparecido la extrema delgadez tan de moda en esos años y el pelo corto, características del prototipo de mujer asexuado. En este caso, por el contrario la mujer luce una gran melena negra, en su cuerpo predominan las líneas curvas y la ligera inclinación del rostro y la posición de los brazos y manos entrecruzadas a la altura de la barbilla la envuelven en una especie de santidad, de creadora de la vida en la tierra.

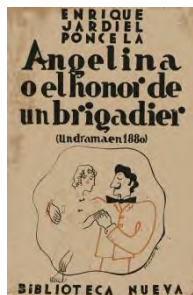


Para reforzar este mensaje se vislumbra, al fondo, un humeante volcán símbolo de la actividad sísmica y de vida de las profundidades de la tierra. La cubierta es un puente que une diferentes estilos. Por una parte hay una evocación del Modernismo con la mujer deificada pero también hace un guiño al surrealismo, ya presente en esos años, y que, posteriormente, sería uno de los estilos vanguardistas que tuvieron más profundas raíces en el arte español. Con respecto al título y autor de la obra el artista coloca esta información en la parte superior de la cubierta. Destaca con letras de gran tamaño el nombre de pila del autor Ramón

⁵⁶⁹ Canu, R. *La ciudad sin jefe*. Valencia, Prometeo, 1929.

⁵⁷⁰ Gómez de la Serna, Ramón. *La mujer de ámbar*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1927.

que además está escrito con una tipografía de mayor a menor a modo de haz de luz que ilumina su autoría. El apellido está escrito con una tipografía menor con respecto al nombre. El título de la obra está dispuesto a modo de arco en la parte superior de la cubierta. Finalmente, en la parte inferior encontramos el nombre de la editorial y la especificación del género literario; en este caso novela que se ha considerado necesario explicitar debido a que la pluma fecunda del autor generaba un sin fin de géneros literarios algunos incluso desconocidos hasta el momento.



En otra cubierta del mismo autor realizada para la comedia de Enrique Jardiel Poncela *Angelina o el honor de un brigadier*⁵⁷¹ el artista opta por una cubierta humorística en la que dibuja una caricatura de un supuesto galán de 1888 con pelo negro, ondulado, gran pajarita al cuello de color negro como negro es también el bigote de su rostro. Por el contrario en la representación femenina Ruiz Castillo abandona la representación caricaturesca y esboza un rostro de mujer con un trazo tenue. El cuerpo está apenas indicado por unas ligeras líneas que prácticamente se confunden con el fondo mientras que destacan las manos tanto de la mujer como del caballero. Esta combinación de líneas sutiles con las que dibuja a la dama nos recuerda el trazo y la forma de representación de los dibujos de García Lorca, conocido por Arturo Ruiz Castillo ya que colaboró con él en las en la Barraca, grupo teatral promovido por el poeta granadino con la finalidad de llevar la cultura y el conocimiento del teatro clásico a todos los pueblos de España y en la que participó como actor. Arturo debía de conocer la faceta de dibujante de Lorca ya que éste dibujó algunos de los decorados de las representaciones teatrales. Posteriormente, analizaremos otra faceta creativa de Arturo Ruiz Castillo y su representación femenina a través de la unión de la fotografía con el dibujo.



Diferente es la representación femenina que encontramos en la cubierta de García Ascot para ilustrar la obra de la gran escritora francesa Colette *Mitsou o la iniciación amorosa*⁵⁷² en la que si bien no prescinde de ciertas formas estereotipadas es mucho más moderna y está en cierta medida liberada del esquema de mujer que pudiéramos llamar *Decó*. De hecho, en esta ilustración se representa la imagen de una mujer atractiva, en actitud voluptuosa, cuya vida esconde un cierto misterio, pues en la misma mesa donde se encuentra sentada tiene junto a ella un sobre cerrado. Al fondo de la composición descubrimos un gran lecho con dosel intacto que sugiere al posible lector una serie de aventuras amorosas que podrá conocer solamente si lee el libro.

⁵⁷¹ Jardiel Poncela, Enrique. *Angelina o el honor de un brigadier un drama de 1888*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1934.

⁵⁷² Colette. *Mitsou. Novela pasional*. Madrid, Ulises, 1929.

El dibujo de la mujer representa una mujer moderna y liberada, pero liberada en sus costumbres, no solamente en su forma de vestir. Está representada con unos pantalones muy cortos que dejan al descubierto unas largas y delgadas piernas. Tiene el rostro maquillado y en él aparecen unos coloretes rojos que recuerdan el maquillaje de mujeres de cabaret. Toda la composición está desplazada hacia el lado derecho de la cubierta si bien el equilibrio de la composición se logra al colocar el artista el nombre de la autora del relato y el título de la obra en una clara utilización de la tipografía como elemento esencial de la composición.

Destaca en la cubierta el amplio margen que ha dejado el artista en la parte inferior para incluir en él el logotipo de la editorial. Este hecho nos puede hacer suponer que el artista, al concebir la cubierta, estaba condicionado por el peso de dar a conocer una nueva editorial y su signo de identidad: Ulises que surge tras la disolución de la editorial Oriente y que junto con la editorial Zeus y Cenit conformaron una nueva tendencia editorial denominada de avanzada en donde la vanguardia impregnaba todo el trabajo editorial desde la elección de los textos hasta la presentación del libro.

De la editorial Oriente, antes de su escisión en diferentes editoriales, encontramos una cubierta donde la mujer es protagonista y también, al igual que en la obra de la escritora francesa Colette, nuevamente se presenta a una mujer seductora que atrae a los hombres que se dejan seducir por su belleza, independientemente del status social y responsabilidad que éstos desempeñen como sucede en la cubierta del artista Mel para la obra *Miss Atlántico*⁵⁷³. En esta cubierta, sobre un fondo amarillo se coloca una pareja formada por un militar de



gesto severo pero que sin embargo ha abandonado su sable de mando y escucha a una mujer, atractiva, ataviada según la moda del momento con un traje fino, de talle bajo y corto que permite a la mujer mostrar las piernas y también sus brazos al llevar un traje sin mangas. La mujer, de pelo corto y ondulado está colocada de perfil y se apoya ligeramente en el hombro del militar al que parece que está susurrando o comentando algo. El hombre tiene un gesto duro pero sin embargo continúa escuchando a la mujer.

La escena no tendría mayor trascendencia si no fuera porque al fondo, sobre un montículo dispuesto en diagonal siendo la parte más elevada la del lado izquierdo, aparecen las sombras de unos hombres que combaten cuerpo a cuerpo en una supuesta dura batalla mientras que el general permanece hierático junto a la mujer lo que muestra una crítica mordaz hacia el estamento militar.

El fondo de la composición es amarillo al igual que el uniforme del militar que se podría confundir con dicho fondo a no ser por los finos trazos que dibujan el contorno, su rostro y su indumentaria militar. La mujer por el contrario destaca

⁵⁷³ Fernández Arias, Adelardo. *Miss Atlántico*. Madrid, Oriente, 1931.

sobre dicho fondo al llevar un traje de color rosa similar a la luz del día que puede, por el tono rosado de la escena simbolizar un amanecer o un atardecer donde se libra la batalla.

Por el contrario, el campo de batalla es oscuro como también lo son las sombras de los soldados que luchan en él. Es una cubierta de denuncia, como ya hemos expresado, en consonancia con el compromiso político de la editorial. Con respecto a la tipografía los tipos escogidos son los denominados Baskerville creados en 1757 por John Baskerville pero que en 1917 se hicieron más legibles gracias a Bruce Rogers que los rediseñó.



Otro libro editado por Oriente en la que coinciden tanto el autor de la obra Adelardo Fernández Arias como el dibujante Mel es el titulado *La princesa del transiberiano*⁵⁷⁴. En esta nueva cubierta también encontramos a una pareja que muestra sus sentimientos amorosos en un departamento de un tren que podemos presuponer que se trata del tren Transiberiano por el propio título de la obra y que unía, en un largo viaje, la ciudad de París con Vladivostok.

En esta ocasión el artista trata de reflejar la realidad al margen de su fino sarcasmo y para ello nos presenta a una pareja completamente real, próxima y que son reflejo de la sociedad del momento donde la libertad sexual se va imponiendo lo que permite mostrar los afectos de una manera pública, al margen de cualquier tipo de censura. En el dibujo, en el que nuevamente los personajes ocupan la parte central de la cubierta y en la que como fondo se vislumbra a través de una ventanilla de un tren un paisaje indefinido, predominan los colores tierra lo que favorece ante los ojos del espectador reconstruir con más facilidad los compartimentos de los trenes de madera de aquellos años. Ambos visten con una indumentaria propia para un viaje largo y los rasgos de la mujer que está de frente al espectador, pues el hombre está de espaldas, están prácticamente desdibujados. Es una escena que trasciende el momento y que debido a la indefinición de los rasgos también se hace atemporal. La tipografía elegida es igualmente de corte clásico y tanto el nombre del autor como el título de la obra están colocados en la parte superior y es igualmente una Baskerville.

La ilustración de la cubierta hecha por Emilio Ferrer para la zarzuela en un acto *Campanela*⁵⁷⁵ asemeja a una escenografía o a un cartel publicitario. Hay que tener presente que Ferrer elaboró diversos figurines de teatro para la compañía de Gregorio Martínez Sierra y en esta ocasión representa un elemento propio del carnaval.



Sobre un fondo ocre se ha dibujado en el centro de la cubierta una mujer vestida según los modelos clásicos de máscaras venecianas. La góndola no es una barca

⁵⁷⁴ Fernández Arias, Adelardo. *La princesa del transiberiano*. Madrid, Oriente, 1932.

⁵⁷⁵ Guerrero, J. *Campanela. Zarzuela en un acto*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1930.

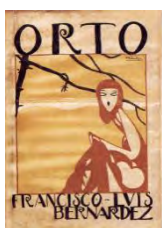
sino un lecho de flores, rosas que si bien recuerdan algunas ilustraciones del Modernismo sus líneas han evolucionado y sus formas se han hecho también más geométricas.

Son, igualmente, muy decorativas el farol y el la quilla de la góndola. La tipografía es de trazo grueso de formas geométricas características del Decó y cabe destacar el contraste de colores del ocre, blanco y negro.

6.7. La modernidad de la mujer al margen de los dictados de la moda pero representada según los diferentes lenguajes de vanguardia

Al margen de la moda del Art Decó los lenguajes vanguardistas, tímidamente, también se incorporan a la ilustración de las cubiertas de los libros. Son modelos más difíciles de asimilar por la mayoría del público pero no por ello los artistas renuncian a expresarse a través de ellos contribuyendo a la difusión y comprensión de estos lenguajes. La incorporación de esos lenguajes sufre una evolución y una superposición en la que los esquemas más antiguos se superponen a los más modernos. Es fácil constatar la incorporación de elementos viendo la fecha de edición de la obra, si bien en algunos casos el editor no la expresa con la clara picaresca comercial de mantener durante más tiempo como novedad en el mercado los diferentes títulos.

Un ejemplo de encrucijada del arte de las primeras décadas del siglo XX puede ser la cubierta para la obra de Francisco Luis Bernárdez *Orto*⁵⁷⁶ ilustrada por Manuel Méndez. En ella podemos apreciar elementos de diferentes lenguajes artísticos como las formas geométricas del cubismo, para los brazos de la imagen femenina que está representada en el lado derecho de la cubierta, junto a elementos expresionistas que caracterizan la obra de este artista gallego como son la deformación del rostro, la rama desnuda del árbol que aparece en el ángulo superior izquierdo y que equilibra la composición. La cubierta destaca por la sobriedad de los colores en tierras, ocre y negro. La composición está encuadrada en un marco de forma cuadrada con un amplio margen en la parte superior e inferior que se utilizan para incluir el título de la obra en la superior y el nombre del autor en la inferior. En las páginas interiores del libro hay un retrato del autor hecho por Barradas.



Con respecto a la tipografía se puede apreciar la reminiscencia del gusto modernista y en que no integra el título en la composición como posteriormente harán muchos otros artistas con una visión más moderna del diseño gráfico.

Una cubierta que destaca por su simplicidad, delicadeza, serenidad y armonía es la realizada por Cándido Fernández Mazas para la obra de Xavier

⁵⁷⁶ Bernárdez, Francisco Luis. *Orto*. Madrid, Rivadeneyra, 1922.

Bóveda *La luna, el alma y la amada*⁵⁷⁷. Sobre un fondo negro se han dibujado dos grandes manchas blancas: una es una esfera de gran tamaño que simboliza la luna colocada en el ángulo superior derecho. La segunda es la de una figura femenina cuyo cuerpo está formado por una forma ovoidal que se estrecha en la cintura para dar forma al cuerpo y se completa con un pequeño círculo que es el rostro en el que se aprecian únicamente los ojos hechos con una línea negra y el cabello que rodea el rostro. También son dos finas líneas sus brazos, cruzados a la altura del pecho. Con ello el artista ha querido representar tanto a la mujer como a su alma, según reza el título. La escena en la que se han colocado los elementos descritos también es irreal ya que en plena noche aparece una montaña con verdes cimas formados por triángulos e iluminadas por la luz de la luna que nos permiten ver la frondosidad de las mismas gracias a una línea en color verde que contornea dichos triángulos y que también aparecen como pequeñas manchas verdes en el espacio delimitado como montañas. Tanto el paisaje como la figura humana son atemporales como son las palabras contenidas en el título que siempre existirán en el lenguaje de poetas y literatos.



El título de la obra y el nombre del autor se han colocado en la parte inferior sobre una amplia zona de color blanco con una tipografía moderna, bella y próxima al gusto decó.

La influencia de los diferentes movimientos de vanguardia quedan evidenciados en la cubierta realizada por el dibujante Cataluña para la obra del dramaturgo Tomás Borrás *Sueños con los ojos abiertos*⁵⁷⁸. Podemos considerar esta cubierta como una amalgama de diferentes movimientos artísticos pero todos ellos bien conjuntados para lograr una atractiva cubierta de acuerdo con los gustos del momento en los que el público no rechazaba ninguna tendencia aunque la más apreciada y aceptada era la del modelo Decó que había invadido los diferentes ámbitos estéticos, desde la decoración en el hogar con el mobiliario a los estampados de las telas o formas de vajillas, juegos de café o té o su incorporación a la indumentaria bien a través de los estampados de las telas o bien en cualquier otro complemento como las joyas, bolsos y forma de maquillaje del rostro.

En la ilustración de Cataluña aparece la silueta de una joven que se repite en diferentes colores haciendo una seriación dinámica en la que el color va variando del blanco al negro. La composición está colocada de forma diagonal para producir mayor dinamismo. También la tipografía se presenta en diagonal para producir mayor sensación de dinamismo y es igualmente de gusto decó. Mientras que las jóvenes están colocadas en el ángulo derecho, en el centro aparece un paisaje con

⁵⁷⁷ Bóveda, Xavier. *La luna, el alma y la amada*. Orense, La Región 1922.

⁵⁷⁸ Borrás, Tomás. *Sueños con los ojos abiertos*. Madrid, Pueyo y CIAP, 1929.

color tierra y encima una gran estrella, elemento onírico que lo vamos a encontrar en diferentes cubiertas.



Otra cubierta realizada por el mismo dibujante para una nueva obra del dramaturgo Tomás Borrás titulada *La mujer de sal*⁵⁷⁹. El artista hace, nuevamente, una serie de guiños a las diferentes tendencias de vanguardia en el ámbito de la ilustración gráfica que se desarrollaban en Europa. De hecho, podemos encontrar la tendencia neo cubista por el suelo, representando por cuadros y carente de perspectiva como por el paisaje que aparece tras la mujer en el que se representa una ciudad industrial con fábricas con altas chimeneas y que el artista ha colocado de forma inclinada, rompiendo nuevamente con la perspectiva tradicional.

Destaca la elección del color gris junto al blanco y negro para la mayor parte de la composición, a excepción de unas pinceladas de color rojo destinadas a indicar las flores de la maceta que está sobre el suelo, situada en el ángulo inferior izquierdo. Estas flores están hechas a base de manchas de color. También es de color rojo la llama al fondo del paisaje y el pétalo que, de forma sutil, sujeta la mujer con su mano. El rostro y el torso de la mujer está dividido en dos colores: el blanco y el gris lo que llama poderosamente la atención mientras que la larga cabellera de la mujer es de color gris.

La tipografía es de palo seco pero construida a base de formas geométricas lo que facilita su integración en composición de la cubierta ya que el nombre del autor y el título de la obra están colocados en la parte superior sobre el fondo blanco y alternando con diferente color, tinta roja para el título y negra para el nombre del autor. En el lado izquierdo recorre la composición de arriba abajo la palabra *Novela* escrita en tinta verde y, finalmente, en la parte inferior se escribe el nombre de la editorial.

Otro artista de la vanguardia española que también contribuyó a la renovación de las cubiertas de los libros es Alfonso Ponce de León (Málaga 1906-Madrid 1936) cuya su obra plástica se encuadra mayoritariamente dentro del denominado Realismo Mágico y algunos de cuyos elementos encontramos en el dibujo que ilustra la cubierta de la séptima edición de la obra de Concha Espina *La esfinge maragata*.⁵⁸⁰ En ella una joven aparece sentada en una silla de color amarillo que contrasta con el resto del color gris predominante en la composición. La joven de largas trenzas y vestida con falda larga, adornada con un delantal y de la que solamente asoman sus pies sostiene



⁵⁷⁹ Borrás, Tomás. *La mujer de sal*. Madrid, CIAP, 1925.

⁵⁸⁰ Espina, Concha. *La esfinge maragata*. 7ª ed. Madrid, Renacimiento, 1923.

entre sus manos un sobre que, con toda seguridad, contiene una carta relacionada con la persona de la que está enamorada. Posiblemente en la carta no se cuenten buenas noticias puesto que un pequeño Cupido que está apoyado en su brazo derecho se cubre con las manos la boca y medio rostro como si no quisiera narrar las noticias contenidas en el escrito. Una serie de palomas mensajeras rodean a la joven y la observan con detenimiento. Es una imagen de la mujer mágica como mágicas son la mayoría de las obras de este artista.

Otra nota de color que introduce el artista es el collar de cuentas redondas de color rojo que adornan el cuello de la joven. La composición es perfecta, y la sobriedad y armonía de color también se manifiesta en la tipografía escogida que combina los tres colores del dibujo, negro, amarillo y rojo. La tipografía es de palo seco, igualmente vanguardista.

Otra cubierta realizada por este artista es la que ilustra la obra de Francisco Ayala *Cazador en el alba*⁵⁸¹. En primer término, ocupando la parte inferior se ha representado la imagen de una mujer semidesnuda que está en actitud de incorporarse ante un caballero, dibujado de espaldas y que viste una



casaca militar de gala y que se cubre el rostro con la mano como si no quisiera contemplar el bello cuerpo desnudo de la mujer, mientras que el otro brazo lo mantiene extendido. Al fondo aparece la sombra de un jinete envuelto entre nubes. Toda la escena tiene un cierto aire mágico, tendencia en la que Ponce de León construye la mayor parte de sus creaciones artísticas.

Los personajes que encontramos en la escena aluden a las diferentes narraciones que encontramos en la obra.



Una cubierta que llama poderosamente la atención es la firmada por Alonso⁵⁸² para la obra de Lorenzo Rodero *La risa del soma*⁵⁸³ donde presenta una cubierta de gran atractivo y modernidad.

Realizada a base de figuras geométricas que combinándose dibujan formas reconocibles como son el cuerpo de una mujer tendida al sol en una playa desierta. El cuerpo proyecta una gran sombra negra sobre el ocre de la arena. La forma de la mujer sorprende por su modernidad. Independientemente de que se trate de una mujer deportista, de fuerte musculatura, llama poderosamente la atención que su cuerpo esté cubierto en lugar por un traje de baño de acuerdo con la moda de esos años con un bikini,

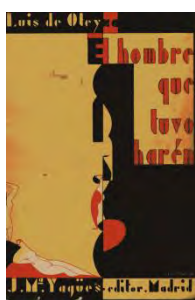
⁵⁸¹ Ayala, Francisco. *Cazador en el alba*. Madrid, Ulises, 1930.

⁵⁸² No sabemos con exactitud si se trata del artista Félix Alonso del que solamente hemos encontrado una breve reseña que lo describe como dibujante y caricaturista y cuya firma aparece en el Salón de los Humoristas de 1920.

⁵⁸³ Rodero, Lorenzo. *La risa del soma. 18 ensayos sobre la vida al desnudo*. Madrid, CIAP, 1932.

prenda que los historiadores de la moda femenina datan su creación en los años cincuenta del siglo XX. El paisaje del mar se completa con otros elementos de la naturaleza como es un sol representado por un gran círculo de color naranja en el que solamente queda libre una ligera franja blanca. En este ardiente sol se ha colocado el título de la obra con letras blancas para hacerlo destacar. El subtítulo de la obra está colocado en la parte inferior de la cubierta en el ángulo izquierdo y el número 18, que son las narraciones de las que consta la obra, está dibujado con armoniosas formas geométricas. Los colores de la cubierta son el blanco, el naranja, el negro, el ocre y el azul. La entonación de los colores es perfecta, y toda la cubierta es atractiva y llama poderosamente la atención. El naranja se ha utilizado para el sol y para el bikini de la mujer que destaca sobre su piel tostada de color ocre. El negro, destinado a la sombra del cuerpo también lo separa del color ocre de la arena evitando de esta forma la confusión. El azul representa el mar y además sirve como fondo a la composición y ocupa más de la mitad de la cubierta. Finalmente, el blanco se destina para representar la espuma y el agua de la orilla que baña el cuerpo de la mujer y las olas del cercano mar.

La tipografía elegida es de corte vanguardista similar a los tipos denominados Cooper Black creados por Oswald Bruce Cooper, publicista y diseñador de Chicago en 1921. Son unos tipos muy utilizados por el Art Decó y tuvieron una gran difusión. La tipografía también utiliza varios de los colores presentes en la ilustración como son el blanco, el naranja y el negro lo que favorece la integración del título y del nombre del autor dentro de la propia composición. Independientemente de la influencia Decó de la composición se puede percibir en ella una ligera huella del post cubismo surgido en esos años. La composición ha perdido la profundidad propia de las creaciones más tradicionales y se presenta toda ella en un mismo plano.



Una cubierta que guarda cierta concomitancia con la anterior en lo referente a la representación femenina es la creada para la obra de Luis de Oteyza *El hombre que tuvo harén*⁵⁸⁴. En ella el artista Juan Manuel ha representado dos cuerpos femeninos de pequeño tamaño con respecto a la cubierta pero no por ello carentes de interés por cómo presentan a la mujer. El artista ha colocado en el ángulo inferior izquierdo a una mujer desnuda sobre un cojín rojo. Junto a ella aparece otro desnudo femenino pero del que solo podemos apreciar una mitad del cuerpo, ya que el resto está cortado por el borde de la cubierta lo que hace que el cuerpo quede dividido por un eje central. Un poco desplazada hacia el centro aparece otra figura femenina agarrada a un gran muro negro. En este caso la mujer está vestida y en actitud de trepar por ese muro. El artista para la ejecución de su obra ha utilizado muy pocos recursos, grandes manchas de color y una línea de trazo algo grueso para dibujar los cuerpos

⁵⁸⁴ Oteyza, Luis. *El hombre que tuvo harén*. Madrid, Luis de Oteyza, 1934.

femeninos que, a pesar de su tamaño pequeño, equilibran la figura y logran llamar la atención ante la mancha de color amarillo del fondo de la cubierta y otra de color negro que figura el lugar donde se encuentran.

La cubierta se completa con una tipografía de gran modernidad que se incluye en la composición formando un todo donde dibujo y letras armonizan y se complementan.

Con el trascurso del tiempo las nuevas formas plásticas se imponen y muchos artistas con una larga trayectoria anterior adoptan nuevas formas como es el caso del dibujante Marco que, anteriormente vimos como innovador de las



cubiertas de la editorial Renacimiento de Gregorio Martínez Sierra y, en los años treinta, colabora con la editorial Espasa Calpe. Para esta ocasión Marco, que centró sus trabajos casi exclusivamente en la ilustración tanto sobre papel como para el cine de dibujos animados realiza para la obra de Benito Lynch *El inglés de los güesos*⁵⁸⁵ una atractiva cubierta en la que se hace manifiesto su dominio del dibujo. En la parte superior de la cubierta Marco

dibuja el rostro de una mujer de pelo negro, pero en esta ocasión la cabellera está hecha no a base de líneas o manchas de color como es el recurso más frecuente sino que, para su representación, se han utilizado formas geométricas de color negro. El bello rostro de la mujer, que produce sensación de equilibrio, dirige la mirada hacia abajo ya que tiene los ojos entornados como contemplando un tapiz donde se reproducen en bandas verticales motivos ornamentales mayas. En la composición predominan los colores tierra, ocre y negro que destacan sobre el fondo blanco. El título el nombre del autor al igual que el nombre de la editorial se han escrito sobre dicho tapiz y destacan por su tipografía en tinta blanca sobre el fondo tierra. Es una composición en forma triangular y destaca por su armonía y equilibrio.

Una cubierta que evoca ligeramente la anteriormente descrita y que no aparece firmada es la que ilustra la cubierta de la obra de Margarita Nelken *La mujer ante las Cortes Constituyentes*⁵⁸⁶. En ella, un gran rostro de una mujer atractiva que, para esta ocasión, sostiene una mirada desafiante y que mira directamente al posible comprador de la obra tiene una mano próxima a su rostro. Presenta una bonita cabellera negra sobre la que están escritas las cuestiones más candentes que afectaban a



la mujer en esos años. Así aparece escrito *la cuestión religiosa, la ley del trabajo, el voto, el divorcio* y, debajo de estas palabras, aparecen a modo de pictogramas, seguramente para hacer claro el mensaje, unos objetos que hacen referencia a esas palabras como una urna en la que se introduce la papeleta de un voto bajo la

⁵⁸⁵ Lynch, Benito. *El inglés de los güesos*. Madrid, Espasa Calpe, 1933.

⁵⁸⁶ Nelken, Margarita. *La mujer ante las Cortes Constituyentes*. Madrid, Castro, 1931.

palabra voto, unas manos en señal de oración junto a una cruz debajo de la cuestión religiosa, dos alianzas separadas bajo la palabra divorcio y, finalmente, una rueda de dentada bajo la palabra trabajo. Todos estos aspectos eran transcendentales que se aprobaran para que la mujer pudiera independizarse del hombre y actuar como una ciudadana libre.

En el color de la cubierta, al igual que en la de Marco, también predominan los ocre y el negro y es de un fuerte impacto visual para llamar la atención sobre la obra. En la parte superior se ha dejado una franja de color blanco para el nombre de la autora y el título de la obra escritas con una tipografía de gusto decó.

El rostro de la mujer es un gran reclamo para las cubiertas tal y como hemos podido ir comprobando por ello se utiliza repetidamente como reclamo para todo tipo de obras de géneros muy variados de los que no quedan excluidas las novelas policíacas en las que, generalmente, la víctima es una mujer. En la



cubierta realizada por el ya mencionado dibujante Palacios para la novela de F. Núñez Fers *El perro del muerto*⁵⁸⁷ el rostro de una mujer aparece en la parte superior y, en realidad, a pesar de su importancia dentro de la composición, queda al margen de la escena que se presenta. El dibujante nos presenta un laboratorio donde un investigador observa y maneja numerosos tubos de ensayo. A lo lejos se advierte la presencia de un perro de tamaño mediano que observa la escena, toda ella de colores mayoritariamente blancos y ocre. Volviendo al rostro de la mujer joven, guapa y de aspecto moderno que presenta una postura con la cabeza vuelta hacia atrás en señal de sufrimiento. Su mirada es fija, penetrante por lo que la mirada del espectador se dirige instintivamente hacia ese rostro del que desconocemos el papel que juega en la narración pero que es un gran señuelo a nuestros ojos.

La tipografía se incluye dentro de la composición y, tal y como habíamos descrito en otra cubierta de Palacios, en esta ocasión también tiene mayor relevancia el nombre de la colección *La novela policiaca* que el título de la propia obra ya que la colección está escrita con unos tipos de gran tamaño de color rojo frente a la destinada al título, de menor tamaño y de color negro que pasa más desapercibida así como el nombre del autor a pesar de estar éste escrito también en tinta roja.

Para la obra de una escritora de nombre María Cruz Ebro y su obra *Un pecadillo de amor*⁵⁸⁸ el dibujante Alonso González crea una cubierta bastante insólita dentro de las diversas cubiertas creadas durante los años treinta. Es una cubierta de fondo totalmente negro como si el artista tratara de representar una pizarra de una clase. Sobre ella se ha dibujado un personaje, de pequeño tamaño,

⁵⁸⁷ Núñez Fers, F. *El perro del muerto*. Madrid, Castro, 1931.

⁵⁸⁸ Ebro, María Cruz. *Un pecadillo de amor*. Burgos, J. Saiz, 1931.

una niña, utilizando formas sencillas, esquemáticas como si se tratara de un dibujo realizado por una mano infantil. La cabeza y el cuerpo están representados por dos círculos de diferentes tamaños y unos palotes indican las extremidades, piernas y brazos. El cabello está indicado por unas líneas oblicuas colocadas alrededor de la cabeza. En la mano izquierda sujeta una flor y destaca el color rojo con el que se ha coloreado el cuerpo frente a las líneas blancas, dibujadas como si se hubieran hecho con tiza blanca sobre el encerado.



La figura, que recuerda los dibujos infantiles es de un gran atrevimiento, modernidad a la vez que implica un gran conocimiento del dibujo y de la tendencia que se imponía, especialmente en la Rusia soviética de simplificar el dibujo para hacerlo comprensible y pedagógico. La tipografía elegida es una cursiva que, como sucede en el encerado de una pizarra trata de imitar a la torpe escritura infantil pero en esta ocasión es una creación del dibujante. La composición se ha colocado en el centro de la cubierta y el pequeño dibujo, interrumpe el título para reforzar el mensaje y atraer más la atención.

La representación de la infancia no es muy frecuente en las cubiertas a excepción de que se trate de obras dirigidas a los lectores más jóvenes o bien, en la que se denuncie la explotación que sufren los niños en obras de fuerte crítica y compromiso social de las que, como veremos posteriormente, existe una abundante literatura.

Una imagen de gran sencillez y belleza lírica que complementa a la perfección los poemas de Francisco Luis Bernárdez recopilados en la obra

*Kindergarten*⁵⁸⁹ es la realizada por el artista gallego Cándido Fernández Mazas.



Sobre un fondo de color amarillo brillante e intenso se dibujan dos figuras cuyas formas están solamente esbozadas a base de manchas de color. Ambas están colocadas de forma diagonal para dar profundidad a la escena y, en primer lugar, aparece el torso de una niña que cubre su cabeza con un sombrero rojo del mismo color de su traje. Hacia el lado izquierdo aparece otra figura, esta vez la de un niño, todo él vestido de negro como también es negro su pelo. Los rostros de ambos son simples esferas blancas, sin ningún otro rasgo.

La cubierta se completa con una tipografía de trazo grueso y de formas geometrizarantes en la que se combinan los colores rojo y negro.

Es una cubierta en la que predomina la economía de recursos y en la que también podemos apreciar una cierta influencia del artista Rafael Barradas en sus

⁵⁸⁹ Bernárdez, Francisco Luis. *Kindergarten*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1923.

ilustraciones para el número 65 de la revista Bazar⁵⁹⁰, editada un año antes de la cubierta de Mazas, en la que el artista uruguayo muestra lo mejor de su arte. En esta cubierta hay una serie de figuras en movimiento realizadas con gruesos trazos y los cuerpos realizados con grandes manchas de color en las que predomina el blanco, el tierra y el ocre. Los dibujos son sencillos pero que muestran la gran habilidad y conocimientos artísticos de Barradas.



Una cubierta en la que hay una representación de la infancia más cruda es la que sirve de ilustración a la primera edición de la obra de Jean Cocteau *Infancia terrible*⁵⁹¹ ilustrada con un dibujo de Ramón Gaya. En ella se presenta un dibujo de línea rotunda y desnuda, sin claroscuro en el que se representa una joven que apoya su mano sobre el hombro de un chico igualmente joven. Los rasgos de ambos son geometrizarantes y esquemáticos lo que no supone ausencia de emotividad en su expresión. La imagen ocupa la parte central de la cubierta y está estructurada de forma triangular. Esta cubierta está en la línea del arte desarrollado en esos años tanto por Ramón Gaya como por otros artistas como Francisco Bores o Benjamín Palencia que optaron por rasgos simples, sencillos y puros. La cubierta se completa con un juego tipográfico en el que los modelos clásicos, de color rojo, utilizados para expresar el título compiten con otros inspirados en el diseño alemán de la Bauhaus.



Una cubierta que sorprende por su modernidad es la que ilustra la obra de Ramón Gómez de la Serna *La hiperestésica*⁵⁹². Es una cubierta que aparece sin firma y podría presuponerse que fuera obra del propio escritor.

La palabra Ramón, nombre del autor, constituye el elemento principal de la cubierta a pesar de estar ubicada en la parte inferior de la misma. Está realizada con una grafía ondulada y de un tamaño extremadamente grande. También resulta curioso que el título y el autor estén unidos por la preposición “por” que en esta editorial es la primera vez que se utiliza. Sin embargo, no poseemos datos que corroboren esta hipótesis. Las formas, bastante abstractas del dibujo de esta cubierta, se ordenan alrededor de unos ejes constituidos por el título, colocado en la parte superior de la cubierta. De él fluye una línea sinuosa, un eje oblicuo, compuesto por las palabras *novelas* y “por” que sirven para enlazar la parte superior con la inferior y, por último, en la parte inferior aparece el nombre y apellido del autor en gran tamaño. El resto de los elementos semejan un baile de formas curvilíneas, de tintas planas sobre un fondo gris, que, buscándoles



⁵⁹⁰ Bazar. N° 65 Madrid, 1922.

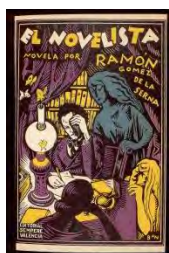
⁵⁹¹ Cocteau, Jean. *Infancia terrible*. Madrid, Ulises, 1930.

⁵⁹² Gómez de la Serna, Ramón. *La hiperestésica*. Madrid, Ulises, 1931.

un correlato figurativo, podrían sugerir máscaras divididas en luz y en sombra por el contraste entre el blanco y el verde. En esta composición difícilmente se pueden diferenciar figuras y fondo y en general toda ella tiende hacia la abstracción por la simplicidad de sus elementos.

Ramón Gómez de la Serna nos ha legado junto a su variada e interesante obra literaria una producción gráfica que ilustra sus obras de gran interés y variedad en la que participaron muchos artistas, la mayoría amigos de Ramón que también compartían con él su conocida tertulia del café Pombo.

Dos ejemplos salidos de la mano creadora del artista Bon (Román Bonet Sintes) son los que ilustran las obras de *El novelista*⁵⁹³, *Gollerías*⁵⁹⁴ y *El circo*.⁵⁹⁵ De la primera podríamos aventurar a decir que es una evocación de la vida del autor ya que es bien sabido la influencia que sobre él ejerció la escritora Carmen de Burgos (Colombine) por eso Bon reúne entorno a la mesa donde figura el escritor bajo la luz de una lámpara de gas escribiendo sobre unos folios lo que se supone que deberá ser su próxima novela y, junto a él, varias mujeres que deben ser fuente de inspiración para la narración del creador literario.



En la composición no todas las mujeres tienen la misma relevancia. En un plano superior al de las demás, en color azul, que contrasta vivamente con la riqueza cromática de la composición, vemos a una mujer justo a la espalda del novelista. En este caso es la vigilante o la que guía o inspira la mano que escribe, la elección del color azul tampoco es arbitraria pues implica un ser más fantasmal, más unido a la propia conciencia del escritor. Justo enfrente de él está, de espaldas, otra mujer que puede hacer referencia a la esposa y, finalmente, apoyada sobre el borde de la mesa hay otra figura de mujer que no tiene rasgos de niña sino de una mujer con fuerza.

Llama poderosamente la atención el hecho de que las mujeres están dibujadas con pocas líneas, sin apenas detalles mientras que el escritor y el resto de la estancia están descritos con una mayor minuciosidad. La composición es bastante abigarrada, como si al artista le faltara espacio para poder dibujar y expresar todo el contenido de la novela pero, sin embargo, en lo referente al aspecto compositivo está bien equilibrada y es un guiño hacia los logros modernos. El artista dirige nuestra mirada hacia la luz, indispensable para poder escribir durante la noche.

La tipografía es de rasgos geométricos, bicolor blanco y amarillo y produce la sensación de estar en movimiento. Estos tímidos guiños hacia el mundo futurista, en este caso el movimiento de las letras frente a una composición estática

⁵⁹³ Gómez de la Serna. *El novelista*. Valencia, Sempere, 1923.

⁵⁹⁴ Gómez de la Serna, Ramón. *Gollerías*. Valencia, Sempere, 1926.

⁵⁹⁵ Gómez de la Serna, Ramón. *El circo*. Valencia, Sempere, 1926.

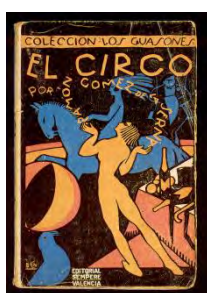
suponen, igualmente, un homenaje a Ramón Gómez de la Serna que sintió admiración por el Futurismo y compartió con estos artistas algunas de sus preferencias.



Para la segunda obra Bon dibuja una escena de circo, espectáculo que era muy estimado por los artistas vanguardistas y por el propio escritor. En este caso, nuevamente, nos encontramos ante una cubierta llena de elementos, colorista e igualmente equilibrada. En el centro de la composición, que coincide con el centro de la cubierta, se representa a una bailarina o trapecista, especialidad preferida por Gómez de la Serna que llegó a subirse a un trapecio para declamar uno de sus discursos. Junto a ella hay una cadena y otros muchos elementos del mundo del circo como animales, en este caso un elefante, carpas o tiendas donde se desarrolla el espectáculo, un pernil de jamón y un embutido que con toda probabilidad se rifaban durante el espectáculo. Es una cubierta en la que podemos encontrar alguna huella del vibracionismo de Rafael Barradas y del Ultraísmo.

Nuevamente, la tipografía forma parte de la composición y, en este caso, también rompe con lo estático de la composición dada la sensación de movimiento de las letras.

Finalmente, la tercera, nuevamente es un espejo de gran modernidad dado que la imagen que se encuentra en un segundo plano, es la de una amazona sobre un caballo azul, ¿caballo azul del expresionismo alemán? Lleva la cabellera al aire representada por líneas onduladas horizontales, recurso utilizado también por otros artistas de vanguardia.

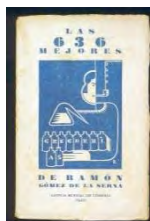


El motivo principal, sin embargo, es el de una mujer desnuda, vista de espaldas, estilizada. Su cuerpo está delimitado por un borde negro y todo él es una mancha de color ocre. El entorno sin embargo está nuevamente abigarrado de objetos propios de un ambiente circense donde los artistas emplean una serie de instrumentos con los que pretenden sorprender al espectador como Bon también sorprende a todo aquél que contempla la cubierta debido a las formas simples y al contraste de color. Este abigarramiento de objetos también puede ser un guiño al propio autor de la obra que gustaba rodearse y coleccionar multitud de objetos diversos.

La cubierta se completa con una tipografía que parece estar hecha a mano por el propio artista con caracteres simples, redondeados y de fácil lectura.

Continuando con la sorprendente y variada obra literaria de Gómez de la Serna y de sus no menos sorprendentes cubiertas, nos encontramos con una creación del artista Norberto Beberide que ilustra la obra titulada *Las 639 mejores*

*greguerías de Ramón Gómez de la Serna*⁵⁹⁶. En esta cubierta no se ha representado a ninguna mujer pero hemos considerado interesante reflejarla junto a otras cubiertas de obras del gran novelista madrileño. En ella Beberide utiliza la caricatura en la que era maestro para dibujar una caricatura del escritor, fumando en su pipa. Es una composición que ocupa el centro de la cubierta y el artista juega con dos únicos colores el azul para el fondo y el blanco para perfilar las líneas del dibujo. Junto a la caricatura del rostro de Ramón aparecen una serie de frascos numerados similares a las probetas de laboratorio donde se hacen los ensayos en una clara alusión a la cabeza del escritor que era un crisol de laboratorio a la hora de crear narraciones literarias como sus inteligentes y siempre acertadas greguerías.



La tipografía es de rasgos geométricos de color azul y esta vez está asentada y carente del movimiento existente en las anteriores cubiertas.



El deseo de modernizar a la mujer se extiende incluso al ámbito religioso, secularmente tradicional y este hecho lo comprobamos en la ilustración de la segunda edición de la obra de Ramón J. Sender *El verbo se hizo sexo. Teresa de Jesús*⁵⁹⁷. El autor de la cubierta de esta obra es Jacinto, del que tenemos escasos datos biográficos pero que nos dejó muestra de su actividad artística en la revista *Nuevo mundo*, publicación que contribuyó a introducir y a consolidar el gusto por el Art Decó en nuestro país. De hecho, la cubierta de esta segunda edición presenta el rostro de una mujer sin rasgos, solamente se ha dibujado la boca. La indumentaria, una sarga de monja se ha realizado a base de formas geométricas en tonos tierra y negro aunque pierde importancia debido al fuerte contraste del color blanco del rostro. Es una cubierta llena de sensualidad que se aprecia en una boca pequeña, muy perfilada no exenta de erotismo y del amor que se puede encontrar en las obras de la controvertida Teresa de Jesús, mujer luchadora y crítica ante muchos de los postulados religiosos.

La figura se encuadra dentro de un paisaje monacal igualmente construido con formas geométricas, unas formas que pueden evocarnos los paisajes metafísicos geométricos de De Chirico pero que pierden su importancia frente al rostro femenino con la boca entreabierta que se confunde con el fondo del paisaje.

Hay que destacar también la tipografía de gusto Decó compuesta por fuertes rasgos geométricos tanto para indicar el nombre del autor como el título de la obra y el nombre de la editorial.

El nombre del artista Ramón Puyol (Algeciras 1907-1981) aparece con

⁵⁹⁶ Gómez de la Serna, Ramón. *Las 630 mejores greguerías de Ramón Gómez de la Serna*. París, Agencia Mundial de Librería 192-.

⁵⁹⁷ Sender, Ramón J. *El verbo se hizo sexo. Teresa de Jesús*. 2ª ed. Madrid, Zeus, 1931.

frecuencia como ilustrador de muchas de las cubiertas de estas nuevas editoriales. Es un artista que tiene una amplia formación académica, con solo 13 años fue admitido en la Academia de San Fernando para, posteriormente, obtener una pensión en la Academia de Roma e incluso se trasladó a Rusia para colaborar en la creación de escenografías junto a Vladimir Mayakovsky (1893-1930). En sus ilustraciones para cubiertas encontramos una gran diversidad de facetas que muestran su gran conocimiento de las tendencias actuales de esos años. En lo relativo a la imagen femenina también encontramos diversas formas en las que el dibujante la interpreta aunque, generalmente, predomina una simplificación de líneas de las que se sirve para dibujar los rasgos más característicos y expresivos tanto del rostro como del cuerpo aunque esta simplificación no conlleva en absoluto una pérdida de expresión, sino que, muy al contrario, magnifica al personaje representado dentro de un monumentalismo clásico que en una cubierta se transforma en un monumentalismo del protagonista de la obra donde el héroe es el hombre o la mujer trabajadora, siendo el obrero el que debe construir un nuevo estado. Como ejemplos de lo expuesto encontramos las bellas cubiertas que ilustran obras de diferentes autores en los que muestra esta mujer, diosa del mundo moderno que, al igual que los dioses clásicos, no oculta sus pasiones de carácter humano pero que no deja de ser diosa incluso cuando se incorpora a labores duras como son las del campo.

En una de las primeras ilustraciones de Ramón Puyol realizadas para la editorial Oriente, germen de otras posteriores editoriales revolucionarias, encontramos a un Puyol que se deja llevar para su ilustración por la moda decó y por ello es una creación menos personal y más estereotipada, especialmente en los tipos en ella representados: una pareja bailando: él de espaldas y ella de frente que ilustran la cubierta de la obra *Novela del amor humilde*⁵⁹⁸. En ella está presente ese



dandismo que, como se ha mencionado, impregnaba muchas de las ilustraciones de esos años. Aunque el hombre está visto de espaldas por su indumentaria negra podemos presuponer que se trata de un smoking y presenta un perfecto corte de pelo. Tras sus hombros aparece el rostro de una joven que está abrazada al hombre si bien está como ausente, más bien se puede percibir una tristeza. La mujer, como ya hemos dicho está representada según el gusto decó con boca pequeña y perfilada y grandes ojos que evocan las representaciones egipcias tan del gusto de esos años.

La cubierta está realizada con una gran sobriedad de color en la que predomina una gama fría de azules tanto celeste como marino, el negro que perfila la composición y el blanco, colores que le sirven al artista para hacer los correspondientes juegos de luces y sombras. Completa la ilustración un farol encendido que nos indica que la escena transcurre en la noche, quizá en uno de los

⁵⁹⁸ Araujo, Norberto. *Novela del amor humilde*. Madrid, Oriente, 1929.

clubs nocturnos que eran frecuentados por la clase burguesa en una recreación evocadora, debido a la escasez de elementos que se muestran de las escenografías cinematográficas de este tipo de locales. La escena está inscrita en un polígono irregular situado en el centro de la cubierta cuyos lados superiores sirven de base a dos de las palabras que figuran en el título escrito con una tipografía igualmente de gusto decó. Es una cubierta más propia de una cubierta de revista ilustrada que para una editorial que se autodenominaba revolucionaria.

Similar en su concepción espacial pero con muy diferentes motivos encontramos la cubierta realizada por este artista para la obra de Gregorio Marañón para la primera edición de la obra *Amor, conveniencia y eugenesia*⁵⁹⁹.



De esta obra hay una tercera edición realizada por Gori Muñoz. En las dos ediciones localizadas la primera y la tercera cada artista aporta una interpretación diferente si bien ambas son una buena muestra del alto nivel alcanzado en la ilustración de las cubiertas de libros.

Para esta primera edición, Ramón Puyol de forma similar al ejemplo anterior representa, en un rombo dividido en tres triángulos los estados vitales de los que trata la obra del médico Gregorio Marañón. Dentro de cada figura triangular se dibujan diferentes elementos simbólicos referentes a los aspectos de la conducta humana descritos en la obra. Los colores elegidos son también blanco, azul y negro. Cada uno de estos colores es predominante en una de las formas geométricas.

En esta cubierta destaca la tipografía muy decorativa de gusto decó que, junto a los trazos gruesos presenta un acusado ritmo tanto por los trazos como por la disposición de la misma en línea recta y en semicírculo.



En las posteriores ilustraciones femeninas de Puyol, en las que poco a poco abandona el cliché del decó, es fácil encontrar el rostro de la mujer dibujado de perfil como sucede en la cubierta de la obra de Juan Chabás *Agor sin fin*⁶⁰⁰ en la que se representan en planos superpuestos a los personajes de la obra: un niño yacente, hierático, que ha abandonado la vida, una mujer que desea asirlo y evitar por todos los medios que se aparte de su lado. Tiene los brazos extendidos y la cabellera al aire que está representada por unas simples líneas horizontales. Finalmente, en un primer plano encontramos la sombra de una figura masculina, de espaldas con los brazos extendidos y con las manos abiertas como sujetando la escena de la mujer y el niño. El hombre es la representación de la realidad mientras que por el contrario la mujer está en un nivel intermedio entre la realidad y el mundo desconocido de la

⁵⁹⁹ Marañón, Gregorio. *Amor, conveniencia y eugenesia*. Madrid, Historia Nueva, 1929.

⁶⁰⁰ Chabás, Juan. *Agor sin fin*. Madrid, Ulises, 1930.

muerte. Ella ha dado vida a ese ser y lucha para que el destino no se lo arrebate en un intento vano pero que no por su imposibilidad detiene la acción de la mujer.

Los colores elegidos contribuyen a reforzar el ambiente de irrealidad ya que está realizada en tonos grises y negros. Una irrealidad o ensoñación que comenzaba a plasmarse, su actividad como cartelista también será muy prolífica y en sus trabajos optará por un lenguaje directo, claro y contundente en el que los mensajes que se quieren transmitir no den lugar a la más mínima duda.

De la misma editorial Ulises y en la misma colección que pretendía dar a conocer los escritores vanguardistas españoles encontramos la cubierta *Naufragio en la sombra*⁶⁰¹. En esta cubierta encontramos a un Puyol más surrealista y metafórico, donde se reproduce una realidad que se ha representado, previamente, en un sueño o incluso la propia realidad puede ser un sueño. En ella se reproduce un paisaje en cierta medida sobrecogedor donde las montañas y el río llegan a producir un cierto desasosiego cuando se contempla puesto que no es posible descubrir el misterio que encierra.



En la parte inferior el artista ha dibujado el agua por medio de unas líneas curvas y donde se refleja la imagen de una pareja, unida por el tronco, así como una iglesia de la que sale el tañido de sus campanas, quizá tocan a muerto. El sonido está representado por unas pequeñas pero gruesas líneas que salen de la parte superior del campanario y se extienden por medio de una curva hacia la fila de árboles, en este caso cipreses, que también evocan la muerte. En la parte superior derecha aparecen las piernas de una mujer como si se elevara hacia el firmamento. Es una cubierta de gran lirismo en el que la metáfora de la muerte está bellamente representada por los elementos escogidos por el artista que establecen un diálogo con la persona que observa la cubierta.

La tipografía es de trazo grueso y moderno en consonancia con los principios de la Bauhaus.

En la línea de considerar a la mujer como representación tanto del bien como del mal encontramos la ilustración para la obra de Leonhard Frank *El hombre es bueno*⁶⁰² en la que encontramos de nuevo una figura femenina con los brazos en alto, corriendo como si quisiera asir algo. En la mitad inferior de la composición aparece una mancha roja que parece la de otra figura humana enmarcada en una estrella. En esta ocasión, sin embargo, se han perdido las sutiles líneas de la cubierta descrita anteriormente y el artista opta por un trazo grueso, mucho más expresionista. En el rostro de la mujer aparecen fuertemente destacados los ojos y las manos.

⁶⁰¹ Andrés Álvarez, Valentín. *Naufragio en la sombra*. Madrid, Ulises, 1930.

⁶⁰² Frank, Leonhard. *El hombre es bueno*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1930.



El artista prescinde de todo detalle realista y se centra más en la expresión del conjunto de la composición que en el modelo. Es una obra en la que podemos descubrir diversas influencias, como pueden ser la influencia del arte africano en la representación de un espíritu benigno o maligno y la influencia picassiana durante la etapa de este artista de monumentalidad clásica puesto que no hay olvidar que Puyol pasó tres años en la ciudad de París y pudo entrar en contacto con el artista malagueño.

Otras cubiertas más serenas pero no por ello menos evocadoras y en ningún caso carentes de misterio, rozando un incipiente surrealismo, ilustran las obras de Josef Breitbach *Rojo contra rojo*⁶⁰³, *La virgen prudente* de Concha Espina⁶⁰⁴, *El Blocao* de José Díaz Fernández⁶⁰⁵ y por último la de Felipe Trigo *Los abismos*⁶⁰⁶. En todas ellas la representación femenina, aun cuando está acompañada de una masculina, es siempre sutil, delicada, los trazos suaves y la mujer en estos casos confiere a la composición serenidad. Es su presencia la que infunde calma al ser un elemento esencial en la composición.



Para la cubierta de *La virgen prudente* el artista opta por el rostro de la mujer de perfil, inclinado sobre unos árboles lo que produce serenidad frente a una naturaleza donde los gusanos tienen grandes dimensiones con respecto a los árboles y, además, muestran costumbres propias de los humanos en un paisaje nuevamente de connotaciones surrealistas a la a la vez que encierra un sutil humorismo.



La cubierta de la novela *El Blocao* está subdividida en tres campos en donde se representa, una fortaleza, un reloj que inexorablemente marca las horas y el rostro de una mujer de frente, con pelo largo, nuevamente dibujado de forma simplificada con una boca entreabierta y una mirada perdida, ausente y triste ante la tragedia bélica.



En *Los abismos*, el rostro de la mujer está acompañado por un hombre y, en esta ocasión, igualmente ambos trascienden la realidad. Es algo unido al más allá y ambas caras contemplan a un hombre que se dirige inexorablemente hacia el abismo. Por el contrario, el fatalismo que se respira en estas cubiertas queda totalmente suprimido en la ilustración de la obra de Concha Espina.

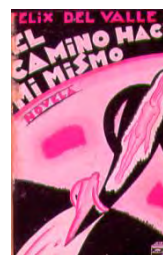
⁶⁰³ Breitbach, Josef *Rojo contra rojo*. Madrid, Cénit, 1930.

⁶⁰⁴ Espina, Concha. *La virgen prudente*. Madrid, Renacimiento, 1929.

⁶⁰⁵ Díaz Fernández, José. *El blocao. Novela de Marruecos*. Madrid, Historia Nueva, 1928.

⁶⁰⁶ Trigo, Felipe. *Los abismos*. Madrid, Renacimiento 1929.

Otra cubierta en la que también podemos encontrar algunos rasgos provenientes del subconsciente u oníricos es la ilustración de la cubierta que ilustra la obra de Félix del Valle *El camino hacia mí mismo*⁶⁰⁷. En esta ilustración los límites entre la realidad y la ensoñación son imprecisos y están sujetos a diferentes interpretaciones. En la composición se pueden distinguir tres diferentes planos de formas trapezoidales diferenciados por el color. La parte superior e inferior son de color negro mientras que la franja existente entre ambas, que ocupa la parte central, es de gran amplitud y de color rosado. En este caso la figura más destacada no es la de la mujer sino la de un hombre que camina por un sendero iluminado persiguiendo la imagen de una mujer o mejor dicho, la sombra estilizada de una mujer de un tamaño muy superior al del hombre que la persigue. Es una cubierta inusual por el colorido escogido: el rosa y magenta así como por la interpretación que se pudiera hacer de la misma que está perfectamente compuesta por el artista.



La tipografía escogida es de palo seco, de trazo grueso y, para el título, con letras de mayor tamaño se ha escogido el color rosa, mientras que para indicar el nombre del autor se utiliza el magenta por lo que se produce una clara diferenciación entre la información referente al autor y al título en la que ambas destacan sobre el fondo negro de la cubierta.

Finalmente, en una línea similar y de gran belleza plástica encontramos el trabajo que ilustra la obra de Josef Breitbach *Rojo contra rojo*. En ella dos perfiles: el de un hombre y una mujer están enfrentados pero en igualdad de condiciones y, en efecto, ambos perfiles son similares en lo que respecta al tamaño y a la simplificación de líneas y de elementos que los componen. Es una cubierta realizada a tres colores: rojo, negro y blanco, con una bella tipografía similar a la tipografía moderna creada en los talleres de la Bauhaus y la cubierta es de gran belleza e impacto visual.



Otro artista que se aproxima al surrealismo en la ilustración de cubiertas es Timoteo Pérez Rubio que ilustra la obra de la que sería su esposa Rosa Chacel, *Estación ida y vuelta*⁶⁰⁸. En ella podemos apreciar claras connotaciones oníricas propias del surrealismo como es el hombre pescado por una caña de pescar mientras le sujetan dos sirenas. En la escena hay otra tercera sirena que está colocada en el ángulo inferior izquierdo y que tiende la mano con intención de asir el brazo del hombre pescado. Junto a él aparecen unos seres fantásticos marinos, propios de la mitología de la cultura mediterránea. El hombre está vestido con una gabardina y sombrero muy de moda en los años 30, al igual que el pescador que está en la orilla.



⁶⁰⁷ Valle, Félix del. *El camino hacia mí mismo*. Madrid, Ulises, 1930.

⁶⁰⁸ Chacel, Rosa. *Estación ida y vuelta*. Madrid, Ulises, 1930

La escena se completa con una caseta y un faro colocados en la línea de fuga que representa la orilla para producir la sensación de profundidad. La cubierta, como ya se ha mencionado, es toda ella de tonos grises y blancos. La información relativa al título y a la autora se coloca en la parte superior e inferior, la superior para el título y la inferior para el nombre de la autora. La tipografía es moderna, de palo seco realizada según el modelo diseñado por Schmidt para la Bauhaus.



Si vanguardistas son los escritores recopilados en la colección también lo son los artistas que dibujan dichas cubiertas como Carlos Sáez de Tejada que ilustra la cubierta de la obra titulada *Pasión y muerte, Apocalipsis*⁶⁰⁹ en la que aparecen, en el centro de la composición, dos figuras: un hombre y una mujer sentados en un banco. Al fondo se divisa un paisaje de fábricas con chimeneas humeantes y, en primer plano, a modo de árbol una estructura metálica de una grúa.

Llama la atención la diagonal que divide en dos partes la composición, dejando la zona inferior derecha sumida en una penumbra debido a su sombreado en un juego simbólico sobre el devenir humano y las consecuencias que el progreso puede ocasionar, un progreso que no siempre puede producir la felicidad al hombre.

Toda la escena respira cierto aire de impotencia ante el progreso que aniquila la naturaleza y la sustituye por cemento. Las figuras están apenas esbozadas con suaves líneas, un dibujo muy diferente al que posteriormente Sáez de Tejada desarrollará durante la Guerra Civil⁶¹⁰ de un fuerte realismo.

La variedad y riqueza de la representación femenina en la colección *Valores contemporáneos* es muy destacada ya que nos permite conocer otras facetas de los artistas en su afán de expresarse con un lenguaje vanguardista más libre y creativo.

En esta línea se encuentra otra cubierta realizada por Enrique Garrán que sirve para ilustrar la obra *Viviana y Merlín*⁶¹¹.



En esta composición Enrique Garrán representa en un primer plano a Viviana, una mujer ataviada con un traje medieval, con una larga cabellera que, en cierta medida, evoca un ya muy superado Modernismo y que tiene en su mano derecha un cálamo si bien, la mujer tiene signos similares al estereotipo de la mujer impuesto por el Art Decó a pesar de que el artista pretenda transportarnos a la lejana Edad Media. La imagen se ha realizado utilizando recursos vanguardistas como son la riqueza del entrecruzamiento de líneas oblicuas que estructuran los diferentes planos próximos al post cubismo que surgió en esos años. Por lo que

⁶⁰⁹ Corpus Barga. *Pasión y muerte, Apocalipsis*, Madrid, Ulises, 1930.

⁶¹⁰ Sáez de Tejada. *Cruzada* (completar)

⁶¹¹ Jarnés, Benjamín. *Viviana y Merlín*. Madrid, Ulises, 1930.

respecta a los elementos arquitectónicos la composición evoca más la arquitectura metafísica de De Chirico.

La tipografía de esta cubierta se aleja de la del resto de los títulos que integran la colección y en lugar de optar por una letra moderna, próxima a los principios de la Bauhaus, para estar acorde con la época en ella representada elige unos tipos góticos para indicar el título de la obra y el nombre del autor más en consonancia con la época medieval representada en la cubierta.



Una cubierta que podemos atribuir a Roberto, artista ya mencionado es la que ilustra la obra de Felipe Ximénez de Sandoval *Tres mujeres más equis*⁶¹². En ella el artista apuesta definitivamente por el nuevo arte moderno y asimila el trabajo de artistas tanto españoles como extranjeros. En su cubierta aparecen tres rostros de mujer con todos los rasgos característicos de la moda de esos años: pelo corto, boca fina y perfilada en oscuro, ojos y nariz rectilínea así como un largo cuello. Destacan los rostros de color blanco colocados en línea junto a otro perfil en oscuro un perfil compuesto por una gran mancha oscura. En esta composición podemos reconocer la influencia de la cubierta del artista alemán C. T. Weber para la obra *Cuatro de infantería*⁶¹³ que analizaremos posteriormente. Esta ilustración es muy conocida ya que también sirvió de cartel anunciador de la película de gran éxito y de gran parecido por sus tonos a la cubierta de Roberto. Tanto en la cubierta como en el cartel aparecen situados de perfil cuatro rostros de soldados con sus cascos y de su rostro destacan sus bocas, al igual que en el dibujo de Roberto.

En lo referente a la composición del texto es diferente ya que para la novela de Ximénez de Sandoval el artista dispone el texto relativa al título y al autor en la parte superior e inferior, mientras que para la novela alemana el texto y toda la información, tanto en el cartel de la película como en la novela referida al autor, título y editorial está situada en la parte inferior.

Este recurso de utilizar perfiles seriados lo encontramos nuevamente en otra cubierta. En este caso está firmada por Paulo, artista del que apenas conocemos su biografía y, posiblemente, se trate del dibujante recogido en la obra de Jesús Cuadrado *Diccionario de uso de la historieta española* en donde identifica una firma Paulo correspondiente a Pablo Ramírez dibujante que trabaja para diversas editoriales e ilustrador de importantes colecciones infantiles y juveniles.

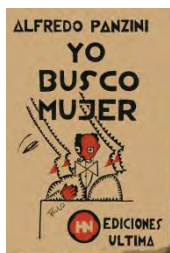
Paulo dibuja para la obra de Alfredo Panzini *Yo busco mujer*⁶¹⁴ cuatro perfiles de mujer pero, en esta ocasión están agrupados de dos en dos ya que el centro aparece ocupado por la figura de un varón. En los perfiles de las mujeres, de

⁶¹² Ximénez de Sandoval, Felipe. *Tres mujeres más equis*. Madrid, Ulises, 1930.

⁶¹³ Johanassen, Ernest. *Cuatro de infantería*. Madrid, Cénit, 1929.

⁶¹⁴ Panzini, Alfredo. *Yo busco mujer*. Madrid, Historia Nueva, 1930.

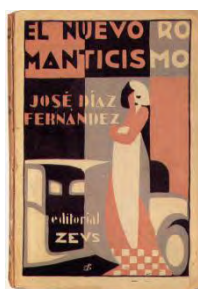
forma similar a los dibujados por Roberto, destacan vivamente la boca, nuevamente perfilada y pintada de rojo y los ojos. Paulo, en lugar de trazar su dibujo con líneas simples las adorna con pequeños triángulos que parecen estar hechos con una máquina casi de forma automática. La figura central del hombre es casi una caricatura de un dandi, ya que luce en su cuello una enorme pajarita y contrasta su cara roja y negra frente a los perfiles de las mujeres blancos. El artista utiliza como color de los mismos el fondo blanco de la cubierta. Es un dibujo francamente innovador, atractivo y que llama poderosamente la atención puesto que en él podemos constatar la renovación tanto del dibujo como de la caricatura obteniendo un resultado nuevo y atrevido.



La cubierta con la que Arturo Ruiz Castillo ilustra la obra de Samuel Ros *El ventrílocuo y la muda*⁶¹⁵ presenta también dos rostros de perfil si bien, a diferencia de las anteriormente descritas en esta ocasión el artista no presenta una seriación puesto que ha dibujado dos rostros de perfil, el de un hombre en un segundo plano y el de una mujer en primer plano. Los perfiles son simples, casi caricaturescos en los que el artista ha querido mostrar solamente los elementos más representativos de la pareja. Ambos tienen los ojos cerrados y las bocas son muy diferentes. La del hombre es una boca de labios gruesos mientras que la de la mujer es pequeña y perfilada según la estética de esos años. La mujer presenta un corte de pelo recto, siguiendo igualmente la moda inspirada en el arte egipcio. Los rostros de ambos personajes son de color claro, más tostado el del hombre y destacan sobre el fondo ocre de la cubierta.



La cubierta se completa con una tipografía de gusto decó, compuesta por formas geométricas y toda la información se ha colocado en la parte superior tanto el nombre de la colección seguido posteriormente por el nombre del autor y finalmente el título.



Una de las cubiertas más conocidas de las numerosas que el artista aragonés Santiago Pelegrín hizo para la editorial Zeus en las que, generalmente, predomina el lenguaje post cubista es la que ilustra la obra de José Díaz Fernández *El nuevo romanticismo*⁶¹⁶. Es una obra en la que se presentaba una nueva estética para una nueva situación social y cultural. La cubierta está realizada en tonos suaves como son el blanco, el rosa y una gama de grises que contrastan con algunos elementos de negro intenso que realza la composición.

⁶¹⁵ Ros, Samuel. *El ventrílocuo y la muda*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1930.

⁶¹⁶ Díaz Fernández, José. *El nuevo romanticismo*. Madrid, Zeus, 1930.

La figura central es la de una mujer esbelta en la que el cuerpo está resuelto a base de planos geométricos cuadrados y rectangulares. En la parte inferior aparece un automóvil, símbolo de una nueva época, de unos adelantos tecnológicos que imponen nuevas formas de vida. Este símbolo está, sin embargo, alejado tal y como nos plantea el autor de la obra del modelo futurista que en esos años se aproximaba al fascismo de la Italia de Mussolini. La composición ocupa la totalidad de la cubierta. La tipografía es igualmente moderna y se integra completamente en la composición puesto que las letras con las que se compone el título utilizan y alternan los colores de la composición. Es una tipografía inspirada en la letra Futura que tuvo una gran aceptación por su simplicidad y fácil lectura y próxima a los principios tipográficos postulados por la Bauhaus como hemos mencionado en anteriores ocasiones.

Pelegrín trabajó intensamente como ilustrador de cubiertas casi en exclusiva para la editorial Zeus, donde siempre muestra su capacidad creativa y su clara tendencia hacia un nuevo cubismo expresado en la superposición de planos. Muchas son las cubiertas en las que podemos identificar como protagonista de la misma a la mujer, bien como personaje principal o compartiendo la escena con otros sujetos u objetos. También Pelegrín puede indicar o sugerir la presencia femenina por medio del dibujo de una parte de su cuerpo para que el espectador pueda imaginar el escenario es su totalidad. En esta línea de sugerir la presencia femenina encontramos la cubierta para la obra de Herman Hesser *Sinfonía en la pensión*⁶¹⁷. En esta composición el artista dibuja un interior compuesto por



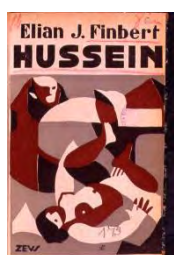
diferentes planos fragmentados que pretenden adaptarse, en alguna medida, a la perspectiva de los artistas cubistas. También se aprecian otros elementos como son la nota musical y el reloj que aparecían en las primeras obras del Cubismo. El reloj es un elemento que pertenece igualmente a la estética constructivista por lo que la ilustración de esta cubierta nos sugiere que Santiago Pelegrín no opta claramente por ninguna de las tendencias artísticas mencionada.

Es una composición en la que domina la línea diagonal marcada por ese primer plano del brazo blanco, desnudo, de una mujer de la que solamente se adivina este miembro y también el hombro cubierto por un traje de color naranja, colores que contrastan con el resto de la cubierta en verdes, ocre, blancos y negros. En un segundo plano aparece un rostro masculino tras de una cortina contemplando con discreción la imagen femenina.

La tipografía elegida es de gusto Decó y el título y el nombre del novelista y el título de la obra se han colocado sobre un amplio rectángulo negro donde se distinguen con toda claridad el título del autor de la obra. El título de la obra está escrito en tipos de mayor tamaño que el autor de la obra.

⁶¹⁷ Kesser, Hermann. *Sinfonía en la pensión*. Madrid, Zeus, 1932.

Santiago Pelegrín, como dibujante de cubiertas para la editorial Zeus, representa a la mujer de muy diferentes formas evitando los estereotipos. Otros ejemplos además de los ya citados lo encontramos en las cubiertas de las obras *Hussein*⁶¹⁸, *Tsatsa Minnka*⁶¹⁹ y, finalmente, *Rumbos de anunciación*⁶²⁰. Todas ellas presentan signos comunes como son la fragmentación de espacios por medio de planos propia del post cubismo que identifican muchas de las obras de este artista junto a la sobriedad de colores, generalmente limitados a tres, pero fuertemente contrastados y de gran impacto visual. Otro aspecto común a todas ellas es la existencia de un referente a otras composiciones de grandes maestros pero sin perder nunca su personal manera de expresión.



En la cubierta de *Hussein* utiliza dos elementos del arte egipcio como son la imagen de una esfinge y de una pirámide para ubicar la escena que se reproduce aunque desposeyéndoles del carácter meramente decorativo tan propio del Art Decó. La cubierta está hecha en cuatro colores: blanco negro, tierra y el gris, color del fondo que también es utilizado para colorear determinados planos. La composición ocupa la totalidad de la cubierta a excepción de una franja superior en la que se inscribe el título y el nombre del autor.

La tipografía es moderna de trazo grueso y de palo seco en color negro que destaca fuertemente sobre la franja blanca superior colocada encima de la ilustración.



En la cubierta para la obra de Panait Istrati *Tsatsa Minnka* nuevamente encontramos una cuatricromía pero en esta ocasión se trata de colores más cálidos como son el rojo, el ocre, el negro y el blanco. Las figuras están colocadas sobre un fondo negro que hace que el resto de los colores produzcan un mayor impacto. En esta ocasión Pelegrín representa a la mujer desnuda.

En esta composición podemos percibir cierto referente con la obra de Fernand Leger ya que Pelegrín crea una composición a base de figuras humanas en la que su actitud recuerda algunas de las composiciones mecanicistas de Leger en los que los elementos humanos son formas geométricas. La representación de la mujer es la figura central de la composición y en ella se distinguen más las formas que en el resto de los otros elementos de la composición. Al igual que sucede en la anterior cubierta el artista reserva la parte superior de su composición para indicar el título y el nombre del autor escritos con una letra de palo seco de gusto decó.

⁶¹⁸ Finberg, Elian J. *Hussein*. Madrid, Zeus, 1931.

⁶¹⁹ Istrati, Panait. *Tsatsa Minnka*. Madrid, Zeus, 1931.

⁶²⁰ Villalta, Miguel. *Rumbos de anunciación*. Madrid, Zeus, 1931.

Finalmente, en la última cubierta, aparece de nuevo la cuatricromía, en esta ocasión opta por el color rojo para el fondo mientras que en la composición los colores predominantes son el negro, el blanco y el gris. En esta nueva cubierta también podemos encontrar los espacios divididos por planos que no se utilizan para delimitar las formas de los cuerpos representados en la composición. En ella aparecen una serie de figuras femeninas bailando en corro. Esta composición pudiera estar inspirada en la obra del artista Henry Matisse *La Danza* (1910) ya que Pelegrín presenta un corro de danzantes, al igual que Matisse, pero compuesto exclusivamente por mujeres. Es una composición de un fuerte dinamismo debido a la representación del movimiento a través de la colocación de las figuras, ligeramente inclinadas así como a la de las piernas ya que todas las figuras presentan una pierna levantada en señal de movimiento. Con respecto al título y al nombre del autor, al igual que sucedía en las otras cubiertas éstos ocupan la parte superior de la cubierta y están escritos con una tipografía de palo seco.



En las tres cubiertas descritas la tipografía empleada es de palo seco, como hemos mencionado, moderna y de trazo más bien grueso para que la información destaque lo suficiente ante el espectador de la cubierta.

El interés de editoriales como Zeus no se centraba solamente en las narraciones que tuvieran una intencionalidad política sino que también se interesaban por difundir en nuestro país todas las obras de aquellos autores nuevos que cosechaban éxito fuera de nuestras fronteras tanto en sus países de origen como en el extranjero. Dentro de esta política de difusión de nuevos valores literarios encontramos la antología *Diez novelistas americanos*.⁶²¹



Para esta cubierta la editorial opta por una ilustración de Manuela Ballester en la que, al margen de que las narraciones recopiladas sean solamente de escritores norteamericanos, Ballester realiza la cubierta representando a una mujer de espaldas colocada en un paisaje exótico y tropical que nos evoca las composiciones del pintor francés Paul Gauguin. En la cubierta se presenta una mujer de espaldas con abundante cabellera negra y envuelta de cintura para abajo con un paño blanco. La composición realizada en cuatricromía donde el color tierra, verde, blanco y negro a base de tintas planas potencian la ilustración.

El dibujo ocupa el lado izquierdo mientras que el derecho se reserva para enumerar los nombres de los diez escritores incluidos en la antología. El fondo de la composición está dividido en dos partes una en color marrón destinada a los nombres de los escritores y la otra en blanco destinada a la ilustración. La

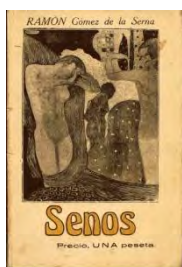
⁶²¹ *Diez novelistas americanos*. Madrid, Zeus, 1932.

tipografía es de palo seco y se inspira en el modelo que diseñó Edward Johnston en 1913 para el metro de la ciudad de Londres.

6.8. La mujer desnuda. Del clasicismo a las vanguardias y junto a la divulgación del conocimiento médico



Continuando con la abundante obra del prolífico Ramón Gómez de la Serna el dibujante Apa ilustra la cubierta de otra obra que lleva por título *Senos*⁶²². En ella muestra su espíritu satírico tan característico de sus obras. Para esta ocasión se ha elegido a una mujer desnuda, semi arrodillada que tiene sus manos apoyadas en sus senos de los que manan leche. Con esta composición Apa retoma una imagen de la iconografía religiosa, las conocidas vírgenes de la leche del arte medieval que, con este motivo comenzaba a introducir muchos elementos profanos frente a los meramente religiosos. Apa, lógicamente presenta una imagen profana.⁶²³ El desnudo de la mujer responde al prototipo de mujer creada por los artistas de la Renaixença. Es por tanto una mujer robusta, que recoge su cabellera en un moño y que la leche que mana de sus pechos es fuente de riqueza. Es un dibujo sobrio que se ha colocado sobre un fondo negro para que el desnudo del cuerpo femenino resalte aún más. El resto de los colores son el ocre claro y el amarillo.



La tipografía es de color blanco y, en esta ocasión, se ha preferido una letra más clásica, de inspiración romana en un posible guiño a la tradición iconográfica de la imagen.

Otra edición de la misma obra presenta una cubierta realizada por el artista Salvador Bartolozzi⁶²⁴. En ella se ha prescindido del color, algo muy característico de la mayoría de sus cubiertas y opta por una cubierta en blanco y negro donde se presenta a tres mujeres que están tomando un baño y tienen el agua hasta la rodilla por lo que su cuerpo queda al descubierto.

La mujer colocada en primer plano se está lavando el cabello mientras que otra contempla la escena y la tercera está de espaldas.

Es una cubierta en la que se pueden apreciar algunos guiños al arte modernista vienés conocido como Secesión y en especial a Gustav Klimt y al erotismo característico de su obra. Esta cubierta está envuelta en una atmósfera

⁶²² Gómez de la Serna, *Senos*. Segovia, El Adelantado de Segovia, 1923.

⁶²³ Nos evoca, de alguna manera a la conocida como *Lactatio Bernardi* o *Lactación de San Bernardo* una iconografía bastante difundida en España según se puede apreciar en el Museo del Prado en obras de Alonso Cano o Murillo. Esta representación tiene su antecedente en la iconografía de la Virgen de la Leche o *Virgo Lactans*.

⁶²⁴ Gómez de la Serna, Ramón. *Senos*. Madrid, Imprenta Latina, 1917.

misteriosa y también onírica por el entorno irreal en el que se desenvuelve la escena.

La ilustración ocupa la mayor parte de la cubierta y en la parte superior se ha dejado una breve franja para escribir el nombre del autor con una tipografía de rasgos tradicionales mientras que el título, colocado en la parte inferior en tinta amarilla con gruesos trazos presenta una tipografía que muestra cierta reminiscencia modernista.

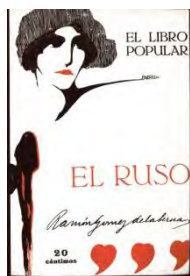
La ilustración ocupa la mayor parte de la cubierta y en la parte superior se ha dejado una breve franja para escribir el nombre del autor con una tipografía de rasgos tradicionales mientras que el título, colocado en la parte inferior en tinta amarilla con gruesos trazos presenta una tipografía que muestra cierta reminiscencia modernista.



De nuevo Bartolozzi ilustra la cubierta de otra obra de Ramón Gómez de la Serna. En esta ocasión el título es *El doctor inverosímil*⁶²⁵ en la que dibuja el cuerpo desnudo de una mujer sobre una mesa de disección. Junto a ella hay dos personajes una mujer, pero cuyo rostro es parecido al de un hombre y una figura masculina. Ambos se han representado con un rostro del que destacan sus ojos perfilados fuertemente con una gruesa línea negra similar al maquillaje de los primeros actores de cine mudo.

De hecho, toda la escena recuerda un fotograma de una película de terror, especialmente al estar realizada en blanco y negro aunque algunos elementos están coloreados al igual que también se coloreaban algunas antiguas películas. Junto a la mesa de disección hay otra pequeña mesa donde se han colocado una serie de elementos propios del instrumental médico así como unas botellas y un cubo debajo de la mesa donde yace el cuerpo de la mujer.

Llama la atención el suelo de la sala que está dibujado como un damero a cuadros blancos y negros que además proporciona la perspectiva a la sala donde transcurre la escena. Es una cubierta que nos muestra una nueva faceta de Bartolozzi que, en esta ocasión, se deja seducir por el cine y por medio de su hábil dibujo nos representa esta escena llena de misterio a la vez que atractiva y sugerente.



Otra cubierta realizada por Salvador Bartolozzi para Ramón Gómez de la Serna es la de la obra titulada *El ruso*⁶²⁶. En esta ocasión el artista no nos presenta un desnudo pero sí nos habla de la libertad de costumbres y de los problemas de identidad sexual ya que en la cubierta nos presenta un rostro más acorde con la imagen de una mujer, que lleva el pelo corto y que cubre su

⁶²⁵ Gómez de la Serna, Ramón. *El doctor inverosímil*. Madrid, s. n., 1914.

⁶²⁶ Gómez de la Serna, Ramón. *El ruso*. Madrid, El libro popular, 1913

cabeza con una gran boina. Lleva los ojos pintados, ya que el artista los ha dibujado como unas manchas negras y la boca está perfilada con un intenso color rojo. El rostro se ha colocado en la parte superior de la cubierta, dejando un gran espacio vacío. Este gran peso visual que supone el rostro, el artista lo ha compensado colocando en la parte inferior el título escrito en tinta roja, con una tipografía de inspiración clásica, el nombre del autor, que en esta ocasión se indica por medio de la reproducción de la su firma, y tres corazones en intenso color rojo que parten del ángulo inferior derecho. Esta ambigua cubierta podría ser entendida en su totalidad a través de la lectura de la obra por lo que constituye un claro reclamo para su adquisición.



Una cubierta que presenta un desnudo de mujer con una influencia clasicista es obra de Enrique Garrán que ilustra la obra *La Atlántida* de Pedro Benoit⁶²⁷. El estilo clasicista se evidencia en el tratamiento del desnudo femenino que es el elemento principal de esta cubierta que está colocado en el lado derecho, sobre una franja azul y deja el lado izquierdo para informar sobre el lugar, el nombre y el logotipo de la editorial. En la parte inferior de la cubierta encontramos una franja ocre, que representa la tierra, esa tierra hundida en el mar donde brillaba la democracia, el pensamiento filosófico, científico y técnico en una perfecta idealización del mundo clásico, representado por la belleza del desnudo femenino que surge de la tierra y se eleva hacia lo alto. Como sucede en muchas otras cubiertas podemos considerar que la de Garrán es una cubierta de integración de estilos donde podemos encontrar elementos de diferentes tendencias pero todos ellos incorporados en una composición armónica. Esta fusión de estilos es una constante en la mayoría de las cubiertas realizadas en España. Parece como si los artistas, una vez que un estilo se ha consolidado tuvieran temor a romper con esos lenguajes ya asumidos por el público y sus trabajos, si optaran por otros diferentes, pudieran no ser aceptados ni por la editorial ni por el público lo que, sin duda, podría proporcionarles la pérdida de encargos en un país donde el trabajo de artista no ha sido suficientemente reconocido y siempre ha sido difícil vivir de esa actividad creadora.



Una cubierta vinculada a la cultura mediterránea es la que ilustra la obra de Vicente Blasco Ibáñez *Mare Nostrum*⁶²⁸. En esta cubierta el artista Pertegás nos presenta a una diosa que surge del mar Mediterráneo, mar que, desde los inicios del siglo XX en Cataluña y Valencia, era considerado como fuente de inspiración por ser cuna de la cultura occidental. Este nuevo clasicismo fue utilizado por diferentes artistas como es el caso de Pertegás, autor de la cubierta

⁶²⁷ Benoit, Pierre. *La Atlántida*. Madrid, Áurea, 1929.

⁶²⁸ Blasco Ibáñez, Vicente. *Mare Nostrum*. Valencia, Prometeo, 192-

con una sólida formación artística y que destacaba por el gran dominio de las figuras en escorzo.

En esta composición un caballo trota sobre el agua y para ello los cascos se han sustituido por patas con membrana, similares a las de los animales acuáticos. En la grupa lleva a una amazona desnuda con una gran melena movida por el viento. Al fondo se divisa un faro. En esta obra no se evidencia el fuerte erotismo característico, según sus críticos, de la obra de este artista debido a sus atrevidos escorzos como ya se ha dicho. Los colores son armónicos y entonados. Un color azul cobalto figura el mar que ocupa la mitad inferior de la cubierta y en mitad de ese mar se alza la figura del caballo sobre el que está la diosa cuyo cuerpo está realizado con líneas de color naranja. También es naranja el color de la cabellera que se mueve al cabalgar. La nota de modernidad viene dada por una chimenea de un barco que aparece en la lejanía aunando mitología con desarrollo técnico.

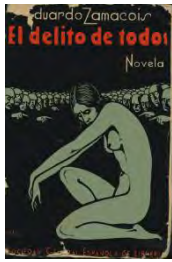
La parte superior de la cubierta tiene el fondo de color blanco y sobre ellas se ha escrito el nombre del autor, en azul y el título de la obra. Con respecto a la tipografía podemos encontrar una combinación de tipos pues para indicar el nombre del autor se han empleado unos tipos similares a la letra Futura mientras que para el título se ha optado por una letra más clásica en total consonancia con el título de la obra: *Mare Nostrum*.



Manuel Redondo para ilustrar la cubierta de un sugestivo título de una obra de Ramón Ledesma Miranda *Saturno y sus hijos*⁶²⁹ utiliza el desnudo femenino. En ella el artista ha representado un medio torso desnudo de una mujer cuyo rostro está hecho de forma esquemática. Esta mujer lleva su mano al corazón. De esta cubierta lo que llama poderosamente la atención es el fondo que cubre la práctica totalidad de la cubierta a excepción del espacio ocupado por la figura femenina. Ese fondo está ocupado por una serie de elementos entre los que se pueden distinguir esferas de relojes, enormes manillas que marcan las horas, rostros masculinos que en su ejecución nos evocan el nuevo neo cubismo, y números tanto romanos como arábigos que recuerdan los números de las esferas de relojes. Este conjunto de elementos que recuerda aquél *del todo vale para obtener lo repentino deseado a partir de determinadas asociaciones*⁶³⁰ expresado por el manifiesto surrealista de André Bretón. La cubierta está separada del nombre de la obra y del autor de la misma, elementos para los que se utiliza el color rojo mientras que toda la ilustración es sobria, realizada solamente en blanco y negro, siendo el blanco el propio fondo de la ilustración.

⁶²⁹ Ledesma Miranda, Ramón. *Saturno y sus hijos*. Madrid, Yagües, 1934.

⁶³⁰ El Manifiesto surrealista escrito por André Bretón estaba en las librerías en el mes de octubre de 1924. Recopilado en *Arte del siglo XX*. Barcelona, Círculo de Lectores. 1988.



Una cubierta donde aparece otro desnudo de mujer es la realizada por el artista Mel para la obra de Eduardo Zamacois *El delito de todos*⁶³¹. En esta ocasión la mujer no aparece como símbolo de la belleza ideal, sino muy al contrario, la mujer desnuda representa a un ser desvalido, que muestra con vergüenza su desnudez y que está de rodillas ante el juicio que una masa de hombres que la juzgan sin piedad señalándola con el dedo índice. La mirada de la mujer es triste y profunda. Para dar mayor dramatismo a la escena el artista escoge como fondo de la cubierta un negro intenso y el color verde para dibujar la figura femenina al igual que para los cuerpos de los implacables acusadores.

En este caso el artista se ha inspirado en el expresionismo alemán para poder transmitir con mayor intensidad el sentimiento de rechazo por parte de la sociedad de una mujer sola, que muestra su cuerpo desnudo que, probablemente ha tenido que vender para poder subsistir según se expresa en la narración.

En la cubierta la nota de color, que disminuye el dramatismo de la escena, la encontramos en el color empleado para indicar el nombre del autor, en letras de color blanco mientras que el título y el nombre de la editorial son de color rojo, si bien el de esta última en lugar de estar situado en la parte superior ocupa la totalidad de la parte inferior.



De nuevo encontramos el cuerpo desnudo de una mujer pero en este caso su representación es la de una pecadora según reza el título de la obra *Una mala mujer*⁶³² de A. Hernández Catá cuya cubierta está firmada por E. Riquer. La mujer se ha representado en el centro de la cubierta enmarcada en un óvalo. Está sentada, agachada y una pierna cubre su torso desnudo. Tiene un largo cabello que llega hasta la base donde está sentada. Su rostro presenta a la par que fiereza un sentimiento triste y amargo. Alrededor de la misma el artista ha dibujado una serpiente que trata de enroscarse en el cuerpo de la mujer en una clara representación del pecado cometido por Eva en el paraíso. El contorno del dibujo es de trazo grueso, sencillo y suelto y la cubierta presenta rasgos clasicistas ya que se completa con una orla en color rojo formada por una sencilla y fina línea recta que bordea toda la cubierta.

La tipografía elegida es de color rojo para el título y de influencia clásica. El nombre del autor, aunque conserva la misma tipografía, se ha escrito en tinta negra. Ambos ocupan la parte superior de la cubierta mientras que la inferior se ha destinado para el nombre de la editorial, escrito en tinta roja mientras que el lugar se ha escrito en color negro y está centrado con respecto al nombre del editor creando un equilibrio en la composición de la totalidad de la cubierta.

⁶³¹ Zamacois, Eduardo. *El delito de todos*. Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1933.

⁶³² Hernández Catá, A. *Una mala mujer*. Madrid, Mundo Latino, 1922.

Una extraña cubierta que presenta un desnudo de mujer es la realizada por José Zamora para la obra de Álvaro de Retana *El más bello amor del rey*⁶³³ en la que



se nos presenta a una mujer excesivamente delgada, desnuda, en una actitud seductora, adornada con pulseras y que lleva en su mano una gran túnica blanca y que muestra su desnudez. Como fondo el artista ha colocado la bandera republicana en forma provocadora como también era un gran provocador el autor de la obra y la fecha en la que se publicó 1931 año de proclamación de la II República. Este es un dibujo muy inusual dentro del conjunto de la obra de José Zamora ya que el gran dibujante estaba especialmente versado en dibujar a la mujer elegante, a la que gustaba representar con los modelos más atractivos y modernos de la moda parisina. Él mismo dibujó un gran número de figurines de moda para las mujeres más elegantes de esos años tanto en Madrid como en París.

La cubierta se completa con una tipografía de palo seco, de gusto decó en la que el nombre de la colección y el título se han colocado en la parte superior ocupando toda la superficie de la cubierta mientras que el nombre del autor se ha colocado en el lado izquierdo en un tamaño mucho menor.

La liberación de las costumbres sexuales produjo una serie de tratados de tipo divulgativo y también científico que trataban de informar sobre temas sexuales que hasta entonces habían sido considerados como tabú. Dentro de esta literatura encontramos la obra de León Tolstoi *Las relaciones entre los sexos*⁶³⁴ con una cubierta que podríamos atribuir al artista Gori Muñoz.⁶³⁵

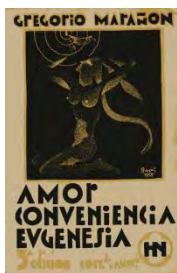


La composición está dispuesta en diagonal y en ella se representa a una mujer ataviada con una túnica que deja al descubierto un pecho. En sus manos, ligeramente levantadas, sostiene dos flores y llama poderosamente la atención el movimiento de la túnica realizado a base de formas geométricas. El cuerpo también presenta un bello movimiento reforzado por la postura de las caderas y del pie. En el lado inferior izquierdo se ha representado un paisaje de carácter surrealista en el que tras unos montículos surge una flor más alta los mismos. La imagen de la mujer está encuadrada con un original marco realizado con el nombre del autor en la parte superior, los laterales están formados por el nombre de la editorial y, finalmente, la parte inferior está destinada al título. La tipografía es bella, moderna y decorativa y se integra perfectamente como un elemento decorativo dentro de la composición realizada con líneas negras sobre un fondo blanco.

⁶³³ Retana, Álvaro. *El más bello amor del rey*. Madrid, Castro, 1931.

⁶³⁴ Tolstoi, León. *Las relaciones de los sexos*. Madrid, Nosotros, 1930.

⁶³⁵ En el ejemplar que manejamos es prácticamente imposible distinguir la firma ya que casi aparece como una mancha tipográfica.



De Gori Muñoz también es la cubierta para la tercera edición de la obra de Gregorio Marañón *Amor, conveniencia y eugenesia*⁶³⁶. En ella podemos apreciar su gran facilidad para el dibujo y su experiencia en la ilustración de libros. La figura de una mujer desnuda se ha encuadrado sobre un rectángulo de fondo negro que ocupa la mitad superior de la cubierta. Sus formas se han construido a base de formas geométricas y de luces y sombras de color amarillo que realzan el torso femenino. Es una figura que recuerda el arte monumentalista ruso y a ello contribuye la postura de la mujer sentada sobre sus rodillas y los brazos extendidos.

Sobre la figura de la mujer y colocado en el ángulo superior izquierdo el artista ha representado un círculo con otros círculos concéntricos que recuerdan la imagen de una diana donde se pueden lanzar los dardos. El artista quizá con esta imagen buscara representar una nueva diosa. Sería la moderna Diana cazadora de la Antigüedad pero que en esta cubierta representa a la nueva mujer del siglo XX que rompe tabúes sexuales y que lucha por su libertad en todos los aspectos de su existencia. Es también el prototipo de mujer propugnado por los sectores de la sociedad más progresista, donde la mujer debía de estar libre de prejuicios.

El concepto amoroso puede interpretarse desde muy diversos puntos de vista y durante el pasado siglo la influencia psicoanalítica de Sigmund Freud jugó un papel determinante a la hora de analizar los sentimientos humanos entre ellos el del amor. No es de extrañar, por tanto, que los artistas surrealistas reinterpretaran el desnudo asociado a otras imágenes provenientes del subconsciente como hace Óscar Domínguez a la hora de ilustrar la segunda edición de la obra de Emeterio Gutiérrez Albelo *Romanticismo y cuenta nueva*⁶³⁷.



En ella, en un recuadro central de forma rectangular ha colocado en el lado izquierdo de la composición el cuerpo desnudo de una mujer. Con una simple línea define el contorno del cuerpo y unas pinceladas de color destacan el pecho y el rostro. El cuerpo está atravesado por una línea vertical que lo divide en dos mitades perfectamente iguales si bien éstas no son simétricas entre ellas ya que una parte del rostro no tiene color y la otra, por el contrario, es una mancha de color tierra. Lo mismo sucede con el pecho, uno está indicado con un punto rojo y el otro es un círculo donde se inscriben bandas de colores blanco y tierra.

Completa la composición un paisaje dividido por tres zonas de color bien diferenciadas. La que se extiende tras el desnudo es de color negro, para que la figura encuentre mayor realce. En la parte superior, a modo de cielo, hay una banda horizontal de color gris y, finalmente, en diagonal aparece una explanada

⁶³⁶ Marañón, Gregorio. *Amor, Conveniencia y eugenesia*. Madrid, Historia Nueva, 1931.

⁶³⁷ Gutiérrez Albelo, Emeterio. *Romanticismo y cuenta nueva*. 2ª ed. Santa Cruz de Tenerife, Gaceta del Arte, 1933.

blanca donde se han colocado unos enigmáticos bustos que recuerdan las composiciones metálicas de Giorgio de Chirico cuyas obras, durante los primeros años de formación del surrealismo, eran admiradas por el grupo surrealista hasta 1926, fecha en la que el artista italiano presenta su nueva obra en la Galería Paul Guillaume y también por su participación en la primera manifestación del Grupo Novecento invitado por Margherita Sarfatti, guía en el campo de las artes de Mussolini. Esta connivencia con el dictador italiano fue rechazada con contundencia por André Bretón y abrió una brecha entre ambos artistas y otros muchos otros artistas surrealistas secundaron la postura de Bretón. Completa la composición una tipografía moderna de gran atractivo y belleza.



Puyol, mago de la simbología, se sirve nuevamente de ella y la utiliza, haciendo un salto en el tiempo, para ilustrar la segunda edición de la obra *La espuela*⁶³⁸ de Joaquín Arderius. En ella el artista parece que retoma el mito de Lady Godiva y vemos a una mujer desnuda, cabalgando sobre un mítico unicornio de color azul, sobrevolando una ciudad que aparece en la parte inferior de la composición. Es una composición, bella, simple, quizá peque un poco de decorativa y cartelística pero que también nos demuestra la capacidad creadora del artista.



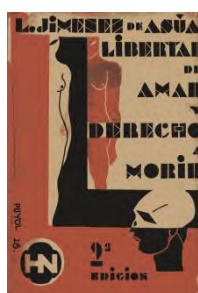
Con anterioridad a la cubierta de Ramón Puyol hubo otra cubierta realizada por otro gran artista, Gabriel García Maroto, amante de los libros, para la primera edición de la obra de Arderius⁶³⁹. En ella Maroto nos presenta una cubierta con cierta reminiscencia constructivista. En un primer plano dibuja una serie de personajes tanto masculinos y femeninos. En esta ocasión el centro de la cubierta la ocupa un hombre, con el rostro vuelto hacia el lado izquierdo y ataviado con traje de calle. Detrás de él aparece el rostro de una mujer y, al lado derecho otro hombre, de tamaño mucho menor ataviado con un traje de marinero. En el ángulo izquierdo el artista ha colocado un cuerpo de mujer desnudo y tras los personajes una ciudad de edificios modernos alumbrada por un sol radiante. Finalmente, al fondo se aprecia un paisaje algo más sereno que el de la ciudad. La cubierta está construida a base de planos interrelacionados en los que cada plano representa una escena o un personaje. Destaca la tricromía de la cubierta en azul, naranja y blanco. La ilustración no ocupa la totalidad de la cubierta sino que el artista ha dejado en la parte superior una ancha franja para poner en ella el título en tinta anaranjada con una tipografía de grueso trazo. En el borde superior aparece, esta vez en tinta azul y con trazo mucho más fino, el nombre del autor aunque manteniendo la tipografía moderna siguiendo los postulados de la Bauhaus.

⁶³⁸ Arderius, Joaquín. *La espuela* 2ª ed. Madrid, Sociedad General de Librería, 1927.

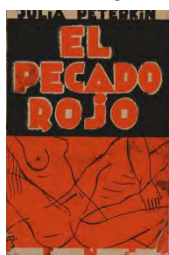
⁶³⁹ Arderius, Joaquín. *La espuela* 1ª ed. Madrid, Sociedad General de Librería, 1927.

La interpretación del texto de Arderius y, por consiguiente, su ilustración es muy diferente la hecha por Puyol de la de García Maroto. Uno de los pocos elementos comunes que tienen entre ellas es la elección de los colores naranja y azul de la ilustración aunque para el fondo Puyol ha elegido el negro, donde resalta más su obra mientras que García Maroto coloca la escena sobre un fondo blanco que permite cierto sosiego a la vista del espectador.

Si en la ilustración de la obra de Arderius hemos hablado del desnudo, tema



poco frecuente en la ilustración de cubiertas de libros y, cuando aparece son en obras relativas a temas médicos, en este artista vanguardista y rompedor encontramos varias cubiertas con desnudos y en donde la temática de la obra no está relacionada con temas médicos a excepción de la cubierta para la segunda edición de la obra de Luis Jiménez de Asúa *Libertad de amar y derecho a morir*⁶⁴⁰. En ella predominan las líneas rectas y el desnudo está tratado de forma esquemática. Los diferentes elementos que aparecen en la cubierta Puyol los resuelve con gran habilidad puesto que estos elementos se han dispuesto de forma racional, tal y como conviene al tratado. En la cubierta de la primera edición Puyol suprime el desnudo y divide la cubierta en cuatro formas geométricas dos en blanco y las otras dos con un fondo azul y el otro negro. Sobre el fondo azul dibuja el rostro de perfil de una mujer con su sombra de color negro, mientras que en el de color negro dibuja una calavera de color blanco con una gran sombra azul. La cubierta se completa con una bella tipográfica, seguramente realizada por el propio artista e inspirada en los principios tipográficos de la Bauhaus.



Puyol retoma el tema del desnudo realizado a base de líneas sencillas que esbozan el cuerpo en la cubierta que ilustra la obra de ficción *Pecado rojo*⁶⁴¹ de Julia Peterkin. Es una cubierta que recuerda la realizada para *Rojo contra rojo*. En esta ocasión también divide la cubierta en dos mitades. La parte superior se destina al título y al autor de la obra y, en la parte inferior, sobre un fondo rojo se dibujan dos cuerpos. Las líneas se superponen unas a otras en un juego de trazos dinámicos que sugieren una escena de amor en la que aparece un brazo cuya mano se posa sobre la pierna del torso de una mujer.

La caricatura, que tanta importancia tuvo en la prensa del siglo XIX⁶⁴², sigue con fuerza y energía a lo largo del siglo XX puesto que es un elemento que sirve como arma para fustigar y poner de relieve los aspectos más criticables de los

⁶⁴⁰ Jiménez de Asúa, Luis. *Libertad de amar y derecho a morir*. Madrid, 2ª ed. Madrid, Historia Nueva, 1928.

⁶⁴¹ Peterkin, Julia. *Pecado rojo*. Madrid, Cenit, 1931.

⁶⁴² Bozal, Valeriano. *El siglo de los caricaturistas*. Madrid, Historia 16, 1989.

políticos españoles. En esta ocasión el artista Cataluña opta por hacer una caricatura de la vida en Roma a través de una divertida ilustración de la cubierta de la obra titulada *La cuñada de Tarquino*⁶⁴³ en la que reúne una serie de elementos de diferentes tendencias que componen un conjunto entonado, alegre y festivo a través del que se representa el lujo, la fiesta y la lujuria en el mundo clásico. Para ello Cataluña dibuja a una pareja desnuda en el *impluvium* del patio de una villa romana. Al fondo, aparecen las siluetas de unos bailarines negros, semejantes a las figuras que se podían encontrar en la cerámica griega y romana y que solían con sus danzas amenizar las fiestas de los nobles romanos.



La representación de la mujer en lugar de ser un modelo inspirado en el clasicismo hace continuos guiños a la época del charleston ya que adorna su desnudez con un largo collar y en sus piernas se muestran sobre su piel morena dos ligas de color azul. La decoración de la villa, también muestra la influencia Decó como puede apreciarse en las patas del pebetero que arde junto al *impluvium*. Está igualmente próxima al gusto Decó la tipografía de la cubierta, de palo seco, en la que se pueden apreciar formas geométricas como la de un triángulo equilátero que indica la vocal A.



Una enigmática cubierta de Dubón es la ilustra la obra de Joaquín Arderius *Así me fecundó Zaratustra*⁶⁴⁴. En un primer plano nos encontramos con un torso desnudo de mujer colocado en el ángulo inferior izquierdo adornado con una amapola. Destaca el color rosado de la piel sobre un fondo negro con irisaciones rojas como si fuera la representación del mismo infierno. Unos ojos no humanos observan e iluminan, a modo de focos, cómo un puñal, sujeto por una mano se alza en dirección al torso de la mujer a la que la va a destruir su plumaje de ángel. La cubierta nos introduce a través de su colorido y representación en un mundo desconocido, misterioso a la vez que aterrador del que podemos obtener conocimiento a través de la lectura del libro.

La cubierta se completa con una moderna tipografía en los mismos tonos que el fondo de la cubierta.

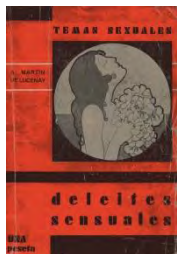
Las obras de divulgación relativas a las conductas sexuales así como de medicina fueron muy populares en los años veinte y treinta debido al interés del público en conocer nuevos avances científicos que favorecían una mejor calidad de vida en la lucha contra la enfermedad al igual que, como hemos repetidos en

⁶⁴³ Belda, Joaquín. *La cuñada de Tarquino, novela de pésimas costumbres romanas*. Madrid, Renacimiento, 1932

⁶⁴⁴ Arderius, Joaquín. *Así me fecundó Zaratustra*. Madrid, Librería Rivadeneyra, 1923.

diferentes ocasiones, la sexualidad también despertó un profundo interés debido a los cambios en las costumbres sexuales.

En esta línea de pura divulgación la editorial Fénix establece la colección sobre temas sexuales bajo el título explícito de *Temas sexuales. Biblioteca de divulgación sexual*. Toda la colección mantiene a través de las diferentes obras publicadas unos signos de identidad para que sea fácilmente identificable. Entre estos signos encontramos el color rojo para el fondo de la cubierta, la tinta negra para la tipografía que nos tiene que informar sobre el autor y el título y, finalmente, en el centro de la cubierta alineado al lado derecho un cuadrado con fondo gris donde se inserta la imagen. Como ejemplo de esta colección se ha escogido la obra de A. Martín de Ucelay *Deleites sexuales*⁶⁴⁵.



La ilustración de esta cubierta se inspira en los anuncios publicitarios de productos de belleza y, de forma especial, aquellos en los que la espuma del jabón que se quiere anunciar cubre los senos de las mujeres que son sus protagonistas y a las que se destina el producto.

En estas ilustraciones suele existir una velada sensualidad fruto del placer por el uso del producto como se puede comprobar en algunos anuncios realizados por el dibujante Federico Ribas. En este caso no se anuncia ningún producto, sino que, por el contrario, la obra trata de los *Deleites sexuales*, sin necesidad de utilizar otros productos que puedan proporcionar estos “deleites”. Sobre un fondo de color rojo, en el centro derecha se ha inserto en un cuadrado una esfera que a su vez contiene la figura de una mujer dibujada hasta la cintura de perfil y desnuda. Sólo se cubre con un ramo de flores que el dibujante coloca delante de su pecho y que asemeja a la espuma jabonosa mencionada previamente. La mujer tiene la cabeza inclinada hacia atrás y una larga cabellera, objeto éste también muy sensual, cae sobre su espalda y algunos mechones sobre sus hombros.

Es una cubierta que entremezcla en ella varios lenguajes artísticos. Por una parte la figura dibujada y, a pesar de lo tardío de la fecha, recuerda algunos de los innumerables perfiles del artista modernista Alphonse Mucha que creó una nueva figura femenina llena de sensualidad con largos cabellos y cuyo estereotipo sirvió como reclamo para vender todo tipo de productos. En este caso el artista pretende que a la editorial obtenga beneficios económicos con la venta de esta obra y para ello busca que la mujer seduzca al hombre. Por otra parte, la disposición de la información en los diferentes espacios recuerda mucho a las composiciones constructivistas de la década anterior a la publicación de la obra.

Otra obra de temática sexual es la del ruso Sergio Voronoff *Las fuentes de la vida*⁶⁴⁶ en la que sobre un fondo rojo de tinta plana aparece la fotografía de una

⁶⁴⁵ Martín de Ucelay, A. *Deleites sexuales*. Madrid, Fénix, 1933.



mujer desnuda que ocupa el centro de la cubierta. Está de rodillas y con el rostro mirando hacia arriba. Es el desnudo de un cuerpo delgado como si se tratara de una actriz cinematográfica dado que su rostro está maquillado con los ojos pintados y la boca perfilada. Rodean a la mujer, formando un corro, cuatro monos que están dibujados y que asemejan, especialmente los que están de espaldas, a los hombres a pesar de estar hechos de forma esquemática, simple pero con formas contundentes y geométricas que delimitan su cuerpo. Es una cubierta algo torpe en la que el artista ha querido utilizar el fotomontaje y el resultado indica cierta torpeza de este artista anónimo pero al que no le falta voluntad para expresarse de acuerdo con las nuevas tendencias artísticas así como mostrar el modelo de la nueva mujer delgada tan de moda en esos años.

La cubierta se completa con una tipografía de palo seco pero en la que se utilizan diferentes modelos de acuerdo con la información que se quiera expresar dado que en la cubierta aparece el nombre de la colección en la parte superior de la misma y, en la inferior, el nombre del autor y el título de la obra. También se ha incluido el precio en la parte izquierda con una tipografía de gran tamaño con la finalidad de destacar el bajo coste de la obra, 1,25 ptas.



Otra editorial versada en la edición de obras de divulgación y que incluye temas relativos a la salud y a la sexualidad la encontramos en la editorial valenciana Estudios. Para esta editorial trabaja Josep Renau que realiza la ilustración de la cubierta para la obra de Van den Velde *La cópula*⁶⁴⁷. Es una cubierta de concepción muy moderna ya que la imagen no queda restringida solamente a la cubierta sino que Renau la continua en la contracubierta tal y como eran muchas de las cubiertas realizadas por el dibujante alemán John Heartfield para la editorial Malik. Es una imagen muy atractiva y sensual en la que recurre al desnudo de una mujer. Está colocada en diagonal de forma que cubre la parte central de la cubierta.

La mujer aparece colocada de medio perfil, tiene una melena que cae hasta los hombros. El dibujo es un juego de luces y sombras realizado en colores fríos verde, azul y negro que refuerzan el blanco del cuerpo femenino del que destacan sus pechos. La modernidad y delicadeza del dibujo, como hemos apuntado con anterioridad, continua en la contracubierta en la que el artista frente al realismo de la imagen femenina se hunde en el imaginario y dibuja dos caballos a galope que nos conducen hacia un mundo onírico donde existen símbolos referentes al placer sexual, eje central de la obra. Completa la composición una tipografía en negrita de color negro que destaca sobre el verde del fondo. El subtítulo de la obra se ha

⁶⁴⁶ Voronoff, Sergio. *Las fuentes de la vida*. Colección *La cuestión sexual*. Madrid, 193--

⁶⁴⁷ Velde, Theodor van den. *La cópula*. *Antología de la felicidad conyugal*. Valencia, Estudios 193--.

colocado en vertical en el lado izquierdo de la composición próximo al cuerpo de la mujer.

Similar a la cubierta descrita anteriormente encontramos otras cubiertas de Renau que ilustran las obras *Anafrodisia*⁶⁴⁸ y *Breviario del amor experimental*⁶⁴⁹. En ellas Renau dibuja también



la cubierta y la contracubierta pero con dos únicos elementos, el cuerpo desnudo de una mujer, bella, esbelta. En la primera la mujer está peinada como las artistas españolas que imitaban a Raquel Meller que lucía un caracol en la frente y también en los lados por encima de las orejas.

Junto al cuerpo desnudo aparece parte del rostro de un hombre, solamente la frente y los ojos con una mirada penetrante que, además, cubre la totalidad de la contracubierta y parte de la cubierta donde encontramos el desnudo de mujer. La cubierta está realizada en colores ocre y tierras y la tipografía para expresar el nombre del autor y el título de la obra es de color blanco. En la parte derecha, en sentido vertical, en letra cursiva, se ha colocado el nombre de la colección. Hay que hacer notar que la letra cursiva se emplea por los diferentes artistas que ilustran las cubiertas de la editorial Estudios.

La segunda cubierta es muy similar a la anteriormente descrita. En ella la



mujer desnuda está sentada, con una mano que la tiende hacia otra mano dibujada en negro. La mujer desprende gran serenidad y, al igual que sucedía en la anterior es esbelta, de rasgos finos. La cubierta está igualmente realizada en tonos ocre y negros y el título escrito con letra cursiva en color negro, resaltando la palabra amor que se encuentra en mitad del título.

Otro artista amante de la fotografía y del fotomontaje como Josep Renau es Manuel Monleón. En esta ocasión nos sorprende con una serie de cubiertas relativas a temas médicos. En este caso utiliza exclusivamente la fotografía o también el fotomontaje técnica que comenzaba a consolidarse en nuestro país gracias a los trabajo de artistas como Josep Renau, Francisco de Lekuona y Manuel Monleón.

⁶⁴⁸ Garnier. P. *Anafrodisia. Sus causas y sus remedios. Colección antología de la felicidad conyugal*. Valencia, Estudios, 193-.

⁶⁴⁹ Guyot, Jules. *Breviario del amor experimental*. Valencia, Estudios, 1930.

Las cubiertas realizadas por Monleón están destinadas a atraer la atención sobre una colección de la editorial valenciana Estudios conocida como *Conocimientos útiles de la medicina natural*. En ellas se utiliza solamente la



fotografía como sucede en la cubierta de la obra escrita por Isaac Puente *La higiene, la salud y los microbios*⁶⁵⁰ en la que aparece la fotografía de una mujer desnuda que sujeta en su mano una toalla que cubre su sexo. La disposición de la composición recuerda un poco el

dibujo de Renau para la obra citada previamente. La fotografía está virada a unos tonos azules lo que potencia más la imagen. La mujer tiene la cabeza inclinada como si observara detenidamente su cuerpo tratando de obtener la máxima higiene o algún síntoma de posible enfermedad. El título de la colección está escrito en letra cursiva en la zona inferior mientras que el título de la obra ocupa el lado derecho de la cubierta con una tipografía tipo Sans Serif.

Para la siguiente cubierta de la colección de Eduardo Arias Vallejo *La delgadez*⁶⁵¹ combina la fotografía con el dibujo. La fotografía le sirve para representar un torso de una mujer medio cubierta por una sábana blanca y con la cabeza inclinada hacia atrás lo que produce una sensación de derrota mientras que una gran jeringa trata de penetrar en mitad de sus pechos. Dentro de su émbolo el artista ha dibujado dos pequeñas calaveras a modo de alerta sobre la delgadez. La figura femenina ocupa la parte inferior del lado derecho de la cubierta. Probablemente, durante esos años, muchas mujeres enfermaron al querer conseguir los modelos extremadamente delgados que los dibujantes mostraban y que la moda en la mayoría de las revistas de moda gráfica imponía como canon de belleza femenina de la década de los veinte. Para ello no dudaban a la hora de utilizar cualquier dieta que pusiera en riesgo su propia salud. La tipografía es una letra cursiva. Similar, pero con diferente tonalidad es la cubierta para la obra *La tuberculosis*⁶⁵².



Junto al manual para combatir la delgadez existe un título que se contrapone y es la obra de Enrique Jaramillo *La obesidad*⁶⁵³. En ella se destaca en un primer plano un desnudo femenino en color ocre que dista mucho de representar a la obesidad tal y como indica el título de la obra. La figura está colocada en el ángulo inferior

⁶⁵⁰ Puente, Isaac. *La higiene, la salud y los microbios* Valencia, Estudios, 1933.

⁶⁵¹ Arias Vallejo, Eduardo. *La delgadez. Sus causas, sus consecuencias, su tratamiento*. Valencia, Estudios, 1935.

⁶⁵² Remartínez. *La tuberculosis*. Valencia, Estudios, 1935-

⁶⁵³ Jaramillo, Enrique. *La obesidad*. Valencia, Estudios, 1937. Aunque la fecha es posterior al período seleccionado para el trabajo consideramos importante incluirla ya que forma parte de un conjunto anterior y que nos demuestra cómo, incluso en situaciones límites las editoriales trataban de continuar con sus programas editoriales.

izquierdo, de perfil y su rostro gira para contemplar un gran sol. Este astro es un símbolo de las diferentes colecciones puestas a la venta por la editorial valenciana Estudios dibujado por el también valenciano Josep Renau. La tipografía, como en el resto de los títulos, es cursiva realizada con toda probabilidad por el propio artista.



Continuando con los manuales sobre medicina natural de la editorial Estudios encontramos la obra de E. Alfonso *El reumatismo*⁶⁵⁴ en la que nuevamente Manuel Monleón se sirve del fotomontaje y nos encontramos nuevamente con el cuerpo de una mujer yacente y cubierta por un velo que deja traslucir su desnudez. A modo de fondo Monleón inserta un hueso con una serie de cavidades haciendo clara referencia a la enfermedad. La fotografía como en el caso de la cubierta relativa a la higiene está virada a azul mientras que el fondo tiene un color pastel. El tono de la cubierta es, sin embargo, de color pastel.

La tipografía está escrita en cursiva, probablemente realizada por la mano del artista como el resto de las cubiertas ya descritas.

Dentro de la misma línea encontramos otra cubierta para la obra del doctor Arias Vallejo y que lleva por título *La impotencia genital en el hombre y en la mujer*⁶⁵⁵ en la que aparece el desnudo de una mujer abrazada por enfermero que la sujeta para no ser arrastrada por un esqueleto que sujeta las piernas. La mujer está en escorzo.



El color predominante el color magenta claro sobre el que contrasta la fotografía y el dibujo.

Es una cubierta de fuerte dramatismo, como en general lo son todas las cubiertas de Monleón realizadas para esta colección.



Otra cubierta del mismo artista en la que nuevamente aparece el cuerpo desnudo de una mujer es la que sirve para introducirnos en la obra *El estreñimiento*⁶⁵⁶. En ella fotografía y dibujo encajan a la perfección. Se representa un esqueleto que abraza el cuerpo desnudo de una mujer que a su vez es sostenida por un enfermero de larga bata blanca. Es una cubierta donde la composición está desplazada hacia el lado derecho y muestra el sufrimiento de esa mujer.

Finalmente, encontramos una serie de cubiertas que por el motivo que aparece en ella no deberían incluirse en este apartado, si bien, puesto que se trata

⁶⁵⁴ Alfonso, E. *El reumatismo, cómo se evita, cómo se cura por medios naturales*. Valencia, Estudios, 1935.

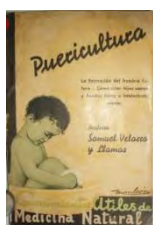
⁶⁵⁵ Arias Vallejo. *La impotencia genital en el hombre y en la mujer*. Valencia, Estudios, 193-

⁶⁵⁶ Remartínez. *El estreñimiento: sus causas, sus consecuencias, su curación por el tratamiento naturista*. Valencia, Estudios 193-.

de cubiertas ilustradas por el mismo artista y creadas para la colección ya mencionada las hemos agrupado. Para ilustrar la obra *Las enfermedades del hígado*⁶⁵⁷ el artista ha representado a un hombre que yace sobre una roca y cuyo hígado es arrancado por un cuervo en una clarísima referencia al mito de Prometeo. Sobre esta composición que, al igual que las anteriores, está colocada en la parte inferior de la cubierta aparece un enorme hígado puesto que ilustra una obra referida a las enfermedades de este importante órgano y nuevamente el autor de la obra es Eduardo Arias Vallejo. Es una cubierta que, independientemente de la representación del mito del héroe griego no supone una vuelta al clasicismo sino que está más próxima a la nueva figuración impuesta por George Grosz en Alemania. En la cubierta, al igual que sucede en otra descrita anteriormente, predominan los tonos pasteles que contrastan fuertemente con el color azul del cuerpo humano y del ave de rapiña que devora sus entrañas.



Por último, mencionamos una cubierta perteneciente a esta colección muy diferente a las anteriores que se caracterizan por un cierto dramatismo y en las que con frecuencia suele haber un referente a la muerte sino que para la cubierta de la obra *Puericultura*⁶⁵⁸ se representa la imagen de un niño que crece sano y en el que se toman medidas higiénicas pues aparece en un barreño gozando del baño. Es una cubierta mucho más amable que las anteriores, incluso su color amarillo proporciona una gran luminosidad a la cubierta.



Como hemos repetido la tipografía en todas las cubiertas realizadas para esta colección es la letra cursiva empleada tanto para indicar el título como el nombre de la colección.



Al margen de la colección de divulgación de medicina Monleón continúa ilustrando otras cubiertas para la misma editorial valenciana como son las de las obras tituladas *Secretos del convento*⁶⁵⁹ y *Nuevo Mundo*⁶⁶⁰. En ellas Monleón vuelve a utilizar el desnudo femenino pero transmitiendo muy diferentes mensajes para adecuar la imagen al texto.

En la cubierta para la primera obra se presenta un cuerpo femenino desnudo, atravesado por una gran cruz de color blanco y sitúa a la mujer dentro de los fríos y lúgubres muros de un convento en celdas que parecen prisiones por lo sórdido del ambiente.

⁶⁵⁷ Arias Vallejo, Eduardo. *Las enfermedades del hígado*. Valencia, Estudios, 193-.

⁶⁵⁸ Velasco y Llamas, Samuel. *Puericultura, la formación del hombre futuro, cómo criar hijos sanos y fuertes física e intelectualmente*. Valencia, Estudios, 193-.

⁶⁵⁹ Sor María Ana de Gracia. *Secretos del convento*. Valencia, Estudios, 193-.

⁶⁶⁰ Besnar, Pierre. *El nuevo mundo: su plan, su constitución y funcionamiento*. Valencia, Estudios, 1936.

En la segunda, por el contrario, presenta a la mujer acompañada de su pareja en una especie de paraíso donde brilla un hermoso arco iris, existe vegetación y la mujer invita al hombre, sentado en el suelo, a seguirla hacia delante. Previamente, en la parte inferior de la cubierta, se ha dibujado a un hombre vestido, yacente en el suelo en el que también han quedado abandonadas unas flechas, símbolo de la Falange y una cruz gamada, símbolo del fascismo derrotado para poder vivir en un mundo nuevo. Destaca en la cubierta el año de 1936 y, aunque no podemos establecer el mes exacto de la publicación, sí podemos apreciar, debido a su fuerte contenido político que puede ser el inicio de lo que posteriormente sería la producción cartelística española durante la Guerra Civil en la que los artistas de uno y otro bando pusieron su arte al servicio de sus ideales políticos para difundir los mensajes con total claridad durante la dura contienda.

En esta última cubierta Monleón abandona la letra cursiva que caracteriza la totalidad de las cubiertas analizadas y, por primera vez, opta para el título por una tipografía clara, de trazo grueso y color rojo que coloca, convencionalmente en la parte superior de la cubierta.

Una cubierta donde el desnudo sirve nuevamente para ilustrar una obra de educación sexual es la de Rafael García Escribá que lleva por título *La educación sexual de los jóvenes*⁶⁶¹ en la que encontramos elementos clasicistas.



La cubierta está realizada con escasas líneas como hemos apuntado cuando nos hemos referido a los dibujos de una tendencia más clásica. El color predominante es el azul del fondo en el que se dibuja una mujer que representa la educación, con ropajes clásicos que sujeta a unos jóvenes. La figura es alta, esbelta y se confunde con el fondo ya que está perfilada en un azul algo más pálido que éste. La nota de color la proporcionan los cuerpos de los jóvenes, un chico y una chica desnudos. El muchacho sujeta con ambas manos una de las manos de la joven mientras que ésta alza el brazo libre. Ambos están igualmente unidos por el manto tenue de la figura que los protege con su presencia ya que es la educación la que intenta eliminar las tinieblas de la ignorancia y poder descubrir la sexualidad y gozar de la misma de forma sana al margen de tabúes tradicionales, prohibiciones de tiempos pasados.



La cubierta se completa con una tipografía de corte clásico en color blanco.

Una obra, de curioso título relativa a temas sexuales es la ilustra el artista Félix Gazo, destacado dibujante aragonés, que vio truncada su carrera artística por su temprana muerte y que ilustra la obra *Sensualidad y futurismo*⁶⁶² de Tomás Seral. En ella se dibujan dos rostros uno de un

⁶⁶¹ Mayoux, P. *La educación sexual de los jóvenes*. Valencia, Estudios, 193-

varón y otro de una mujer separados por una máquina de escribir. Son rostros realizados al margen de cualquier mandato realista. En ellos se han esbozado los rasgos a base de líneas que dibujan ojos, nariz y boca de forma impersonal pero que, a su vez, denotan el gran conocimiento del artista por los lenguajes modernos que aplica en su obra logrando rostros sencillos pero llenos de fuerza expresiva. El color utilizado es el azul añil y naranja sobre fondo blanco. Junto a la máquina de escribir el artista ha decorado la cubierta con otros elementos, esta vez no referidos al desarrollo técnico como es la máquina de escribir que permite elaborar textos con mayor rapidez, sino con instrumentos que todo artistas tienen como son una paleta donde mezclar colores con sus correspondientes pinceles. También hay un caballete donde se apoya un lienzo del que el espectador solamente puede ver su reverso con su bastidor de madera.

La tipografía parece ser también obra del propio dibujante y los colores de los tipos son también los utilizados en el dibujo de la cubierta.



Junto a los diversos y abundantes manuales que buscaban la educación sexual encontramos la obra de Eugenio Pagán *Sexualismo libertario*⁶⁶³ en la que la sexualidad es analizada bajo el punto de vista de las teorías anarquistas cuyo conocimiento es considerado fundamental para lograr la libertad y la plenitud del ser humano. En la cubierta, atribuible probablemente a Manuel Monleón, se nos presenta con toda claridad las dos ideas fundamentales de la teoría anarquista sobre la sexualidad: el disfrute del sexo en plena libertad y las privación de libertad que puede acarrear una relación de acuerdo con las convenciones sociales de matrimonio. Para ello el autor nos presenta en la parte superior los medios cuerpos una pareja abrazada. Sus contornos, sin apenas detalles, están esbozados con una gruesa línea. Esta ilustración ocupa la práctica totalidad de la cubierta y su color tierra destaca sobre el ocre del fondo.

Debajo de esta imagen se han colocado unas esposas ceñidas a dos manos, una oscura y fuerte y otra de color blanco más delicada en una clara metáfora del matrimonio del hombre y de la mujer y que supone una atadura.

La cubierta se completa con una tipografía de gran tamaño de gusto decó tanto para el título escrito en tinta negra como para el nombre del autor escrito en tinta roja.

Es una cubierta en la que podemos percibir junto a la denuncia y el fuerte compromiso del autor con las ideas libertarias una influencia del monumentalismo soviético que, posteriormente derivará en el realismo soviético.

⁶⁶² Seral y Casas, Tomás. *Sensualidad y futurismo*. 1ª ed. Zaragoza, Gráficas Uriarte, 1929.

⁶⁶³ Pagan, Eugenio. *Sexualismo libertario*. Valencia, Estudios, 1933.

Penagos, creador del estereotipo de la mujer moderna tal y como se ha apuntado con anterioridad, también se interesa por el cuerpo desnudo de la mujer



y, una vez abandonado el modelo de mujer asexual, dibuja una mujer desnuda en una obra fechada en 1934 de Francisco Aparicio Miranda *La moral de las rosas silvestres*⁶⁶⁴ de la editorial Pueyo. En ella Penagos presenta una mujer desnuda que cubre su desnudez con un gran ramo de rosas. Es una mujer no tan delgada como las que acostumbraba a dibujar este artista. Su rostro tampoco presenta las características del maquillaje de la mujer decó y su pelo, en lugar de ser corto, con el famoso corte denominado “corte a lo garçon” es negro, y largo que le cubre la espalda e incluso llega hasta medio muslo.

Con esta imagen el artista, intencionadamente, se hace cómplice de la mujer que pretende ser libre, ser dueña de su sexualidad y para defender su postura nos presenta a una mujer mucho más tradicional que es objeto del deseo de los hombres en una sociedad donde las clases dirigentes como la burguesía y los políticos caen con frecuencia en vicios y placeres excesivos al margen de la realidad y las necesidades de la sociedad en la que viven. Por ello. Penagos nos presenta una mujer que presenta cierta candidez, con un rostro sonriente, amable lejos de la sugerencia erótica a pesar del desnudo. El fondo es de color ocre sobre el que destaca su pelo negro. Esta mujer está colocada en el centro de la cubierta y su carne es sonrosada. También ejerce un fuerte impacto visual el color intenso de las rosas que cubren el cuerpo de la joven y que se extienden por la parte inferior de la composición.

Hay que destacar en esta cubierta la tipografía, muy moderna, dibujada según los principios de legibilidad y simplicidad de la Bauhaus. La cubierta aparece firmada por el propio Penagos en el ángulo inferior derecho en números romanos, y la fecha coincide con la de la publicación de la obra 1934.

Con un lenguaje muy personal el artista Helios Gómez utiliza también el desnudo de la mujer para ilustrar las cubiertas de los títulos *Servidumbre*⁶⁶⁵ y *Del amor y la muerte*.⁶⁶⁶ Si bien ambas presentan rasgos comunes como son la tricromía con el predominio de un color la composición y ejecución de ambas son diferentes y muestran la evolución que sufre la obra de este artista.



La primera está más influida por el arte expresionista alemán que tanta admiración produjo en este artista y, de hecho, podemos apreciar que el paisaje que sirve como fondo a la composición tiene fuertes

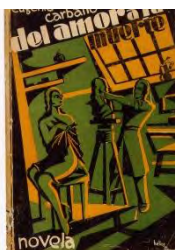
⁶⁶⁴ Aparicio Miranda, Francisco, *La moral de las rosas silvestres*. 1ª ed. Madrid, Pueyo, 1934.

⁶⁶⁵ Puig y Ferreter, Juan. *Servidumbre*. Barcelona, Cosmos, 1927.

⁶⁶⁶ Carballo, Eugenio. *Del amor y la muerte*. Barcelona, Lux, 1930.

concomitancias con muchas escenografías cinematográficas pertenecientes al cine expresionista alemán. Igualmente, las figuras representadas tienen el tono inquietante y misterioso de esas primeras cintas expresionistas. Los contornos del hombre y de la mujer están sombreados en negro para resaltar más las figuras y hacerlas más dramáticas así como sus cuerpos realizados con líneas que suelen terminar en aristas. El hombre parece que huye hacia delante, mientras que la mujer, desnuda, se eleva hacia el cielo llena de movimiento. En el paisaje, también predominan las líneas que terminan en ángulo recto. En la cubierta predomina el color ocre junto al negro y el blanco.

La tipografía es de color blanco y con tipos, posiblemente dibujados por el artista, compuestos con formas geométricas acusadamente angulosas.



En la segunda cubierta Helios Gómez modera la angulosidad de la línea y, aunque la mantiene, está mucho más suavizada. En la composición aunque también hay una fuerte presencia del color negro éste no refuerza las figuras y contribuye a que se presente una cubierta más cálida y amable. En ella se muestra la buhardilla de un pintor que está dibujando a su modelo, una joven desnuda que cubre su cuerpo con un paño en una actitud similar a muchas de las esculturas de la Antigüedad Clásica, si bien, la realización de la misma se aleja de los modelos clásicos y opta por un lenguaje claramente vanguardista por la simplicidad de rasgos y esquematismo.

La tipografía elegida evoca los tipos diseñados por la Bauhaus alemana si bien, como en la cubierta anterior, parece que están dibujados por el propio artista. Nuevamente se utiliza el color blanco para el título de la obra para que pueda leerse con mayor claridad que destaca sobre el fondo más oscuro aunque en el título se alterna el blanco con negro utilizado para indicar la palabra muerte, como algo contrario a la felicidad que puede proporcionar el amor.

6.9. Oriente y occidente unidos por la moda femenina

Si los ballets rusos desempeñaron un importante papel en la modernización del gusto artístico en nuestro país en los años previos a la I Guerra Mundial dichos ballets dirigidos por Diaghilev ejercieron también una notable influencia más allá de nuestras fronteras, especialmente en la aceptación de la indumentaria femenina de clara influencia oriental mostrada en las diferentes puestas en escena de obras tan importantes como la escenografía utilizada para el ballet *El pájaro de fuego* de Igor Stravinski y, de forma mucho más destacada, en la obra *Scherezade* con música del también compositor ruso Rimski-Korsakov con decorados de León Baskst. En esta coreografía se mostraba en todo su esplendor el baile de Nijinski que fue immortalizado tanto por los fotógrafos como por los dibujantes de moda más destacados en esos años en Francia como Paul Iribe (1883-1935), Georges

Lepape (1887-1971) y George Barbier (1882-1932) cuyos dibujos causaron gran impacto en pintores, escultores y modistos.

Este interés por los modelos orientales tenía unos antecedentes en la primera década del siglo y el modista francés Paul Poiret (1879-1944) contribuyó con sus modelos a la consagración de la moda de inspiración orientalista ya reivindicaba unos modelos inspirados en el Oriente, previos a las escenografías de los ballets rusos. Poiret había quedado impresionado por la indumentaria oriental tras una visita realizada al museo londinense Victoria & Albert Museum donde había comprado un turbante y unas telas con estampados de vivos colores de inspiración oriental.

Algunos biógrafos del modisto también atribuyen este interés a la influencia de los pintores Fauves pues Poiret era gran amigo de Derain que le hizo incluso un retrato, de Van Dongen y Dufy siendo este último colaborador del modisto en la creación del estampado de los tejidos. Pero el punto álgido de la moda de inspiración oriental se produce en la fiesta organizada por el modisto el 24 de junio de 1911 en su villa de París donde él junto a su esposa y el resto de los invitados debían de vestirse con trajes de inspiración oriental. Esta fiesta fue ampliamente recogida en la prensa y revistas del momento como *Journal des dames et des Modes* o *Gazette du bon Ton* jugando éstas un destacado papel en la divulgación de esta moda destinada de forma especial a las clases sociales más favorecidas. En ambas publicaciones encontramos trabajos de artistas españoles como Javier Gosé y José Zamora, dibujante éste último que ilustró diversas cubiertas en especial para la editorial Calleja donde aparecen sus dibujos de gran luminosidad, simples trazos pero que muestran su gran formación artística. Las mujeres que nos presenta Zamora siempre llevan una indumentaria a la última moda, no en vano Zamora frecuentó en París los círculos más selectos y diseñó modelos de trajes para las mujeres elegantes de ese París rompedor y ávido de novedades que se había instaurado como el centro de moda del que partían todo tipo de novedades que, posteriormente, eran imitadas en el resto de los países.

Algunos de los modelos de Zamora se inspiran en la moda regional española. Son diversos los ejemplos que nos muestran a la mujer ataviada con traje de inspiración andaluza así como tocada con la mantilla española como ya hemos visto con anterioridad. Pero el interés de Zamora por la moda y los figurines que presentan las novedades del momento hace que también se sienta atraído por la moda de oriental propia de los años 1910-1915 cuando realiza tocados de vistosas plumas de colores y pantalones bombachos para, en los años veinte, presentar a una mujer elegante y sensual, con una delgadez extrema que viste modelos de falda corta de acuerdo con el gusto imperante en esos años.

La moda de gusto oriental también se muestra en las cubiertas de los libros y así tenemos dos claros ejemplos. Uno de ellos es de inspiración japonesa y se

trata de la ilustración realizada por Arturo Ballester, gran dibujante y cartelista valenciano, muy prolífico y polivalente, del que podemos encontrar obra suya en carteles de fiestas de la ciudad de Valencia en la que nació, cubiertas de libros y de



partituras. En esta ocasión para ilustrar la obra de Pierre Loti *Madama Crisantemo*⁶⁶⁷ se sirve del rostro de una mujer ataviada según la tradición japonesa pero que presenta en lugar de unos rasgos orientales como pueden ser los ojos rasgados, la fisonomía propia de las mujeres occidentales. Está maquillada según el gusto decó, es decir con boca fina perfilada en rojo, ojos grandes remarcados por una línea marrón. Sin embargo, su peinado es de inspiración oriental con dos moños laterales. Su peinado está adornado con grandes agujas. El color del pelo tampoco es el propio de la mujer japonesa que es negro intenso sino que en la cubierta presenta un color castaño claro. Se puede apreciar sin embargo la tela que cubre sus hombros que presenta un estampado más oriental y complementa su tocado con una sombrilla japonesa. Destaca su rostro pálido y su gesto que expresa una gran dulzura. Es una composición muy armoniosa y de un gran atractivo, características que podemos encontrar en la mayoría de las composiciones de Ballester.



La mujer japonesa de nuevo sirve de modelo para ilustrar la cubierta de Ramón Gómez de la Serna titulada *Los dos marineros*⁶⁶⁸ en la que el artista Hortelano dibuja una mujer ataviada con el traje típico japonés cuyo estampado en lugar de estar hecho con flores bien definidas son manchas de color. Está sentada en el suelo sobre una alfombra, según la costumbre oriental y bebiendo una taza de té. Junto a ella hay un jarrón con crisantemos, flor que se representa profusamente en el arte japonés. En la cubierta hay un predominio de los colores ocres y amarillos junto al verde. Es una ilustración en la que se evidencia la influencia del Art Decó.

El dibujo está realizado con mucho detalle y se completa con una tipografía igualmente de gusto decó tanto para el título como para el nombre del autor y para la colección a la que pertenece la novela. Esta última información está colocada en la parte superior junto al precio que destaca debido a su bajo precio. La parte inferior de la cubierta se reserva para el título y el autor.

La otra cubierta es igualmente de gusto oriental, si bien en esta ocasión la influencia no es ya del Lejano Oriente sino que, por el contrario, es más de influencia árabe. De nuevo el motivo es el rostro de una mujer de frente que está tocada con un turbante adornado de un rico y variopinto plumaje que es el motivo principal de la composición puesto que su colorido brillante atrae



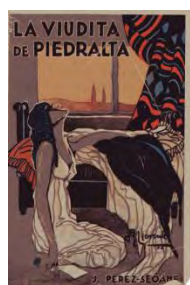
⁶⁶⁷ Loti, Pierre. *Madama Crisantemo*. Barcelona, Cervantes, s.a.

⁶⁶⁸ Gómez de la Serna, Ramón. *Los dos marineros. Falsa novela china*. Madrid, Prensa Popular, 1924.

más la atención que el pálido rostro de la mujer en el que de nuevo podemos descubrir un maquillaje más en consonancia con el gusto decó que con la forma oriental con la que la mujer oriental se maquilla su rostro. La mujer lleva una túnica de color rosado con acusado escote. Del turbante pende un lujoso collar que reposa sobre el pecho de la mujer. La cubierta, realizada por el artista Ochoa, ilustra la obra del escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez *La reina Calafia*⁶⁶⁹.

En este rostro podemos apreciar algunas de las características de los personajes femeninos salidos del lápiz de Ochoa y que son inconfundibles y que están vistos a través de un ensueño lo que produce una sensación de idealismo refinado, de distinción y de espiritualidad. De hecho, en esta ilustración, el rostro de la mujer a pesar de estar adornado según una moda muy concreta de unos determinados años del pasado siglo inspira esa atemporalidad y espiritualidad propia del artista.

Estos dos ejemplos muestran cómo en las ilustraciones de las cubiertas se recogen los gustos del momento por muy minoritarios que éstos fueran, pues recordamos que aunque esa moda estaba destinada a unas mujeres de una clase superior, las revistas de moda gozaban de un gran prestigio y eran leídas por numerosas mujeres, independientemente de la clase social a la que pertenecieran, incluso a sabiendas de que la mayoría de los modelos que en ellas se mostraban nunca los podrían lucir las numerosas lectoras pero, por el contrario, sí conocer y estar al día del gusto internacional en moda y en todo lo referente a ella: estampados, tocados, maquillaje que también son factores de gran importancia a la hora de percibir los cambios que se operaban en la sociedad.



El gusto oriental de vestir largas túnicas perdura durante un largo período de tiempo aunque es en la primera década del siglo XX cuando esta moda llega a su mayor apogeo. Un ejemplo tardío de la influencia orientalista la podemos encontrar en la cubierta realizada por Llorente para la obra de Joaquín Pérez Seoane *La viudita Piedralta*⁶⁷⁰ en la que una mujer de rodillas, vestida con traje largo, a modo de túnica blanca, sin mangas y con un gran escote apoya uno de sus brazos sobre una cama, de estilo pompeyano, con las sábanas revueltas. La mujer tiene una larga cabellera negra y presenta una actitud de desesperación. Al fondo, tras una gran ventana se vislumbra un paisaje que por el color ocre nos anuncia la llegada de un nuevo día. Llama la atención el estampado de las cortinas que está realizado a base de dibujos geométricos y de vivos colores.

El mundo del espectáculo siempre ha ejercido una fuerte fascinación no solamente por las historias que en él se contaban sino por toda la puesta en escena

⁶⁶⁹ Blasco Ibáñez, Vicente. *La reina Calafia*. Valencia, Prometeo, 1925.

⁶⁷⁰ Pérez Seoane, Joaquín. *La viudita Piedralta*. Madrid, Espasa Calpe, 1927.

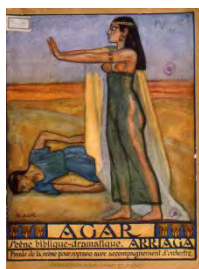
que una representación teatral conlleva. Si, como hemos mencionado los Ballets Rusos tuvieron una gran influencia sobre los gustos en las primeras décadas de los años veinte también influyeron en la puesta en escena de otras muchas obras. El exotismo y erotismo oriental se dan cita en una cubierta realizada por el dibujante Palacios a la hora de realizar la cubierta para la obra de teatro de Eduardo M. Portillo *El club de la tonadillera*⁶⁷¹. En la parte central de la cubierta se ha dibujado una mujer ataviada con un corpiño a modo de torera, similar a la de los toreros que deja al descubierto su pecho, como falda lleva unos velos transparentes que recuerdan los de las odaliscas orientales y sus bailes exóticos de movimientos sugerentes.



Estos bailes son evocados también por la postura de la mujer, ligeramente ondulante y con los brazos tras la cabeza que contribuye a que el corpiño quede abierto sin cubrir su torso. Tiene una larga cabellera cogida en una trenza y detrás de ella aparece otra mujer pero en esta ocasión ataviada con un traje más sencillo en el que se incluye un delantal marcando la diferencia entre la primera actriz, rompedora de corazones por sus atributos físicos, independientemente de sus cualidades de actriz. Todos estos detalles nos van introduciendo en el argumento de la novela lo que evidencia el dominio que el dibujante, del no hemos podido obtener datos biográficos, pero sí saber que conocía los recursos publicitarios para hacer llegar el mensaje de forma clara y directa.

La composición, como es usual, se completa con una tipografía de gusto decó y donde la mayor relevancia en esta ocasión la tiene el título de la colección *Novela del amor* con un precio asequible 50 cts., información que el editor tenía gran interés en promocionar ya que a ella le dedica una ubicación privilegiada en el ángulo inferior izquierdo y está escrita con unos tipos de mayor tamaño que el título de la propia obra. Por añadidura utiliza la tinta roja para hacerla destacar lo más posible.

Continuando con el mundo del espectáculo hay que mencionar la cubierta de la partitura musical para la escena bíblica de la ópera de Arriaga *Agar*⁶⁷² realizada por Aureliano Arteta en la que se representa a una mujer egipcia que está de perfil ataviada con una túnica ceñida a su cuerpo y con los brazos extendidos. Es una representación femenina en la que la mujer tiene una cierta monumentalidad, característica de las representaciones humanas de este artista, monumentalidad que se extiende incluso a la figura yacente del hombre que está a sus pies. El paisaje en el que el artista ubica la escena es de gran importancia ya que en él podemos descubrir la nueva representación del campo español, sobrio, terroso, que tanto atrajo a la llamada Escuela de Vallecas integrada



⁶⁷¹ Portillo, Eduardo M. *El club de la tonadillera*. Madrid, Castro, 1934.

⁶⁷² Arriaga, Juan Crisóstomo. *Agar*. Madrid, Antonio Matalmala, 1930.

por destacados artistas de la vanguardia española a pesar de que en la cubierta se refiera al desierto el tratamiento del mismo es similar a la que se realiza por los miembros de dicha Escuela. La cubierta se complementa con la ornamentación que acompaña al título y se trata de tres flores de loto a cada lado que encuadran el título de la obra para el que se ha utilizado una tipografía con ornamentación decó.



Una nueva cubierta de una composición musical que se inspira en el arte egipcio es la cubierta realizada para una opereta en tres actos del maestro J. Guerrero que lleva por título *El collar de Afrodita*⁶⁷³. Aunque el título hace mención a una divinidad griega el artista Peralte dibuja una mujer y un hombre que se inspiran en la tradición egipcia por el tocado que la mujer lleva en la cabeza: una diadema en la que en la parte central lleva una serpiente. Llama poderosamente la atención su cuerpo colocado en escorzo en una postura sugerente y erótica. Cubre su cuerpo con un ceñido traje con escote palabra de honor y con una tela estampada realizada a base de formas geométricas según la moda decó. Finalmente, cubre sus brazos extendidos con unas mangas que salen de la muñeca de su brazo y que simulan el plumaje de un ave exótica.

Tras de ella aparece la figura masculina de la que solo se puede percibir su rostro ya que el artista ha centrado la composición en la imagen de la mujer que es altamente decorativa y que recuerda los bellos trajes que se mostraban en las representaciones teatrales de esos años en los que el teatro, a pesar de su pujanza e importancia, comenzaba a competir con otro medio: el cine que debido a sus características pronto contó con un gran número de seguidores en todo el mundo.

6.10. Regreso al Clasicismo. El triunfo de la línea y la sobriedad sobre la mancha de color

El clasicismo tiene muy diversas maneras de manifestarse aunque generalmente en él predomine el trazo ligero, formas simples y un equilibrio entre la figura humana y la naturaleza cuando ésta se representa en una cubierta realizada por el gran ilustrador valenciano Josep Renau en la que encontramos un cierto clasicismo reinterpretado por este artista y que sirve de ilustración a la obra de Ramón Campoamor Freire *El romancero español*⁶⁷⁴.



Es una cubierta en la que podemos destacar cómo la lírica y la belleza quedan reflejadas en la creación de Renau. El artista, quizá llevado por el deseo de unir poesía y dibujo en un todo para responder de la forma más adecuada al título de la obra *Romancero español*, reflejo

⁶⁷³ Guerrero, J. *El collar de Afrodita*. Madrid, Unión Musical,

⁶⁷⁴ Campoamor Freire, Ramón. *El romancero español*. Valencia, Marín Civera, 1930.

de nuestra cultura poética realiza un dibujo que responde a la influencia de la cultura mediterránea tan propia también de nuestro país y, especialmente debido al nacimiento del artista en Valencia.

Renau dibuja en el ángulo superior izquierdo dos figuras femeninas que, a modo de ángeles de naturaleza no divina sino humana, más en consonancia con la naturaleza de los dioses griegos y romanos que con los seres sobrenaturales del cristianismo, bajan del cielo a la tierra ondeando una larga cabellera al viento que, en lugar de estar dibujada de forma más tradicional como una gran cabellera, se representa con simples líneas horizontales. A diferencia de otros artistas que en este nuevo *regreso al orden* utilizan para sus obras los trazos finos del lápiz, Renau utiliza, por el contrario, un trazo grueso a pesar de la sencillez del dibujo. También sus ropas están esbozadas con manchas de color blanco onduladas para dar mayor sensación de movimiento. Estos seres llevan a la tierra uno de los más preciados dones que el ingenio del hombre ha creado: los libros que van a llenar la tierra simbolizada por una esfera colocada en el ángulo inferior derecho.



La composición en diagonal produce una gran sensación de movimiento al igual que las líneas curvas si bien Renau ha eliminado de ese movimiento, que es pausado, la velocidad tan exaltada por los futuristas y neo futuristas. Los colores son sobrios en blancos y grises. Este modelo de cubierta sirvió para ilustrar otros títulos de la colección conocida como *Cuadernos de cultura*.

Con respecto a la tipografía ésta es igualmente moderna en consonancia con estilo de la Bauhaus o de los tipos creados por Oswald Bruce Cooper en 1921, especialista en publicidad que había tenido como maestro a Frederick Goudy en la escuela de técnicas de la ilustración Frank Home School.

Igual a la cubierta anteriormente descrita y cuya única variante es el color encontramos el título *Salvador Seguí Voy del Sucre*⁶⁷⁵ de José Viadiu aunque los tonos son completamente diferentes ya que en la primera predominan los grises junto al blanco mientras que en este nuevo título son los verdes los colores elegidos.



Otro ejemplo de clasicismo adaptado a los tiempos modernos lo encontramos en la cubierta de la obra de Antequera Azpiri *La publicidad artística para todos*⁶⁷⁶ realizada por el propio autor. En ella una mujer cubre su cuerpo con un ligero velo sugerido por unas líneas blancas curvas que refuerzan la sensación de movimiento de la composición. La mujer es una nueva musa, la musa del nuevo arte publicitario que trata de hacer llegar de la forma más rápida posible los principios del arte publicitario y que para su práctica es necesario conocer muy diversos

⁶⁷⁵ Viadiu, José. *Salvador Seguí Voy del Sucre*. Valencia, Estudios, 1933.

⁶⁷⁶ Antequera Azpiri, P. *La publicidad artística para todos*. Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1926.

recursos para conseguir que el dibujo publicitario sea perfecto y logre sus objetivos. A los pies, como el dios Mercurio, lleva unas ligeras alas que facilitan el movimiento y, en una mano, lleva una larga trompeta mientras que en la otra una paleta junto a unos pinceles con los que el artista nuevamente incide sobre cómo la publicidad es un nuevo arte. Sobre un fondo negro intenso destaca la figura de esta mujer que el artista ha dibujado de color verde con unos cabellos dorados para producir un mayor contraste visual. De color amarillo son también las alas de los pies y la trompeta anunciadora del nuevo arte. La figura está colocada en el centro de la cubierta sin ningún otro elemento que distorsione la composición. En este diseño también la tipografía elegida para el título es moderna, de palo seco similar a los tipos denominados Futura creados por Paul Renner para la fundición Bauer e inspirados, como hemos repetido en diversas ocasiones en los principios tipográficos de la Bauhaus.

En los ejemplos anteriormente existe una ausencia del paisaje que sin embargo asume un papel determinante en la cubierta realizada por José María Ucelay para los poemas en prosa de Fernando María Milicua Irala *Poemas cortos en prosa*⁶⁷⁷ impreso el mismo año que el artista expone sus obras en la Exposición de Artistas Ibéricos. Para esta cubierta Ucelay realiza un dibujo a grafito en el que el paisaje envuelve la figura central de la composición que es la de una mujer. Ésta está de perfil, viste una larga falda, el pelo largo recogido en una coleta y está ante una fuente con un pequeño grifo debajo del cual ha colocado su cubo. Al fondo aparece un caserío y una vegetación propia del paisaje del País Vasco que llama poderosamente la atención y que es el que nos sirve para colocar en un lugar más concreto la escena. Al fondo, en la parte derecha, aparece un caserío con cuatro ventanas mientras que el lado izquierdo está dedicado a la vegetación.



Es una escena que casi podríamos calificar de bucólica, de vuelta a la naturaleza, al margen del ruido y de los cambios vertiginosos que se producen en las ciudades, ciudades que José María Ucelay conoce bien por haber vivido en París donde se relacionó con los artistas destacados de esos años. Con esta cubierta el artista nos trasmite el mensaje de que la paz, la tranquilidad se consigue en la tierra donde se ha nacido. El dibujo está realizado a base de líneas simples e incluso la sombra o el color está señalado con rayas de grafito. El dibujo está enmarcado por dos líneas rojas a modo de portadas renacentistas en las que se incluía la tinta roja pero Ucelay también es consciente que esta forma de expresión es un rasgo de modernidad puesto que la tipografía elegida tanto para indicar el nombre del autor como el título de la obra es similar a la tipografía denominada Futura. La composición guarda un perfecto equilibrio y es de una gran belleza y armonía.

⁶⁷⁷ Milicua Irala, Fernando María. *Poemas cortos en prosa*. Guernica, Imprenta Moderna, 1925.

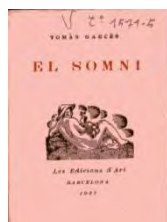


Una cubierta relacionada con el nuevo clasicismo, si bien en este caso lo que se representa es el mundo clásico concebido por Benet para la obra de Nis Petersen *El callejón de los sandalieros*⁶⁷⁸ en la que se recrea una visión personal del mundo antiguo. En el ángulo inferior izquierdo aparece una figura de mujer cubierta con una túnica con la que también cubre la cabeza similar a las utilizadas por las mujeres en la Antigua Roma. Se encuentra sentada sobre un banco de piedra y está en actitud de meditación ya la mano derecha sujeta su rostro. Detrás de ella se elevan majestuosos los fustes de dos columnas que, debido a su altura no se pueden ver sus capiteles. Al fondo, alejado, aparece la sombra de otras construcciones clásicas que nos transportan a ese mundo de la Antigüedad. La cubierta está sobre un fondo azul oscuro lo que produce la sensación de atardecer y todas las imágenes están hechas a modo de grabado en negro y blanco. El título, el nombre del autor de la obra y el nombre de la editorial están escritos en tinta blanca para que destaquen sobre fondo oscuro en inspirados en los tipos Baskerville.



Benet realiza otra cubierta en la que en esta ocasión se inspira en el teatro clásico para ilustrar la obra de Luis Araquistáin *La batalla teatral*⁶⁷⁹. En ella el teatro no está representado por las características máscaras que lo representan en la Antigüedad clásica como son las máscaras de la comedia y de la tragedia sino por algunas de las musas que representaban los diferentes géneros teatrales ya que el artista ha delineado el rostro de una mujer y, junto al mismo ramas, cortinajes, todo ello hecho con líneas blancas sobre fondo negro.

En la parte superior, sobre un fondo amarillo se inscribe el nombre del autor y el título de la obra, éste escrito con una tipografía de diferentes tamaños y colocada en diferentes niveles que imprime al título ritmo y movimiento. La tinta empleada para estos elementos es de color negro que destaca sobre un fondo amarillo colocado en la parte superior y que proporciona continuidad en la composición.



En la cubierta realizada para la obra de Tomás Garcés *El somni*⁶⁸⁰ realizada por Joseph Obiols se aprecia el gran dominio del dibujo que tenía el artista. Formado dentro de la más pura tradición catalana, la cubierta se construye de forma similar a como lo hubieran hecho los antiguos impresores alemanes e italianos. El título en color rojo, realizado con una tipografía romana de corte igualmente clásico y debajo la viñeta, dibujada en una rica gama de grises, en la que se

⁶⁷⁸ Petersen, Nis. *El callejón de los sandalieros*. Madrid, Espasa Calpe, 1934.

⁶⁷⁹ Araquistáin, Luis. *La batalla teatral*. Madrid, Mundo Latino, 1930.

⁶⁸⁰ Garcés, Tomás. *El somni*. Barcelona, Edicions D'Art, 1927.

representa la figura desnuda de un campesina tocada con sombrero de ala ancha recostada sobre la tierra, rodeada de vegetación y que vuelve la cabeza hacia el posible espectador. El trazo del dibujo es ágil de línea suelta, de gran belleza, armonía y equilibrio, ese equilibrio al que tendían los artistas del nuevo humanismo al margen de la moda de la excesiva delgadez que imperaba cuando Obiols realiza su dibujo.



Una cubierta que rompe con el clasicismo y que regresa a los estereotipos del modernismo aunque utiliza una indumentaria inspirada en los antiguos romano es la cubierta de Arribas para la obra de Blake *Las bodas del cielo y del infierno*⁶⁸¹. La cubierta está dividida por medio de una diagonal en dos mitades, una representa el infierno con color rojo y la otra el cielo de color blanco. Sobre el infierno el artista ha colocado un demonio que trata de atraer hacia su reino del averno a una mujer de aspecto angelical a la que tiene sujeta por las manos. Ésta está ataviada con una túnica y tiene su corta cabellera al viento. A pesar de lo tardío de la obra la mujer se aproxima más a los estereotipos del arte simbolista donde proliferan más las líneas curvas que las rectas y simples utilizadas por la mayoría de los artistas en los años finales de los 20 y 30 del pasado siglo XX.

La tipografía utilizada para el título es de corte más clásico pero, no obstante, está perfectamente integrada en el dibujo ya que incluso lo complementa al estar el título colocado en forma de arco que sirve para enmarcar la escena.

6.11. El rostro de la mujer retratado en una imagen fija dibujada o fotografiada

El rostro femenino, independientemente de su atractivo publicitario se utiliza para expresar todo tipo de sensaciones como pueden ser las pasiones ardientes, el miedo, la serenidad. Esta utilización del rostro femenino se ve reforzada por la difusión del cine en el que los protagonistas debían de expresar con el rostro y a través de la expresión corporal todo aquello que no podían expresar con la voz ya que en los orígenes del nuevo arte no se había introducido el sonido.

Algunas cubiertas por tanto utilizan un rostro expresivo de mujer para orientar al posible lector sobre el argumento de la obra. No son retratos concretos sino clichés, muchas veces dibujados por el artista para expresar dichos sentimientos. Sin embargo, con el desarrollo de las técnicas de imprenta y el abaratamiento del coste de producción también se incluye la fotografía que sirve como ilustración para la cubierta especialmente cuando se trata de representar la biografía de un determinado personaje. Ya no es necesario recurrir a la mano hábil del dibujante sino que es mucho más rápido y eficaz reproducir la imagen

⁶⁸¹ Blake. *Las bodas entre el cielo y el infierno*. Madrid, Mundo Latino, 1930.

fidedigna tomada mecánicamente a través de una máquina fotográfica de la persona a la que la obra impresa hace referencia.

Tanto el retrato dibujado como la fotográfica se alternan a la hora de ilustrar las narraciones.



Una cubierta ilustrada con un retrato realizado a sanguina es la novela de carácter político de Vera Figner *Rusia en las tinieblas*⁶⁸². En el lado derecho de la cubierta, desplazado hacia el centro se ha colocado el retrato realista de una mujer realizado de forma académica del que desconocemos si representa a la autora. Es una cubierta que presenta un dibujo sobrio, bien realizado y en la que como signo de modernidad se ha introducido una tipografía de gusto decó y que tiene un ritmo ondulante a la hora de expresar el título de la obra, colocado en la parte superior, reforzado por el trazo grueso de las letras y por su propio color; rojo con el fin de llamar la atención de un posible comprador. Para el subtítulo de la obra, colocado en la parte inferior, se ha utilizado una tipografía de menor tamaño pero también de color rojo. Para indicar el número de la edición y el nombre de la editorial, por el contrario, se ha escogido la tinta negra y se ha colocado en línea recta, obviando la ondulación relativa al título.

Una bella cubierta presidida por el rostro de una mujer es la realizada por el dibujante Baldrich para una obra escrita bajo el pseudónimo del Caballero Audaz que lleva por título *La sin ventura de una pecadora irredenta*⁶⁸³. Sobre un fondo gris, como gris es la vida de la protagonista de la novela, Baldrich coloca en la parte central de la cubierta el rostro de una mujer con los ojos abiertos pero que su contemplación produce una sensación de tristeza. Son unos ojos cubiertos por una sombra de color gris más intenso incluso del que sirve de fondo a la cubierta y que destacan aún más sobre el rostro de gran palidez de la mujer a pesar de un tímido



colorete rosado que trata darle luminosidad. Su pelo es de color negro intenso que llega hasta el cuello, su boca es pequeña y está cerrada. Es una imagen que encierra un cierto patetismo. Baldrich, con su dibujo, no condena en absoluto a la *pecadora irredenta* protagonista de la novela sino que, muy al contrario, nos presenta a base de esos colores fríos la sordidez del mundo de la protagonista del que ésta es una víctima y trata de producir un sentimiento de piedad en lugar de rechazo y condena. Hay que destacar que los críticos consideraban en los años veinte a Baldrich como el mejor dibujante de mujeres. Este artista vivió en París y Nueva York y llegó a ilustrar importantes revistas como *Vogue* y *Harper's Bazar*. En la representación de este rostro femenino el artista ha trabajado al margen de tendencias artísticas y ha demostrado su buen hacer centrándose exclusivamente en el impacto emocional que su obra puede

⁶⁸² Figner, Vera. *Rusia en las tinieblas. Memorias de una nihilista*. 2ª ed. Madrid, Zeus, 1930.

⁶⁸³ Caballero Audaz. *La sin ventura. Vida de una pecadora irredenta*. Madrid, Renacimiento, 1920.

producir en el lector, independientemente de que en ella se pueda apreciar el dominio que el artista posee del dibujo y la calidad del mismo.

La cubierta se completa con una tipografía de gusto clásico.

Por el contrario, un retrato de una mujer dinámica, moderna lo podemos encontrar de la mano de Manuel Benet que ilustra la cubierta de la obra de Héctor Licudi *Barbarita*⁶⁸⁴. En esta cubierta se presenta el rostro de una joven sonriente que ocupa la práctica totalidad de la cubierta a pesar de estar colocado en el ángulo superior izquierdo. Es una cubierta que recuerda algunos de los carteles publicitarios de esos años que utilizaban el rostro de la mujer como reclamo para llamar la atención sobre el producto anunciado. La tipografía es de gusto decó y el colorido elegido por el artista está hecho a base de los tonos morado junto al naranja y gris lo que produce un mayor impacto visual junto a una grata sensación cuando se contempla la cubierta.



Si en la cubierta anterior Benet opta por una imagen definida de mujer moderna en la cubierta para la obra de Dostoievski *La casa de los muertos*⁶⁸⁵ el artista solamente dibuja la sombra del perfil de una mujer moderna debido a su corte de pelo. Esta cubierta se aproxima a la modernidad a través de los diferentes planos de formas geométricas que conforman el interior de la instancia. Estos planos están inspirados en las formas geométricas características de las cubiertas de la Bauhaus o también de los constructivistas rusos que aparecen colocados en diagonal. Benet, sin embargo, abandona el característico color rojo común en las cubiertas alemanas y rusas y opta por una combinación de color ocre junto al negro con los que el artista construye la casa en la que se encuentra el personaje femenino.



La tipografía es de gusto decó de formas geométricas y trazo grueso en la que además se combinan varios tamaños para acompañar al dinamismo de los diferentes planos.



El retrato de una mujer moderna, según el modelo Decó sirve para representar a la joven República española que, desde el primer momento fue objeto de duras críticas por parte de sus adversarios. Así en la cubierta de la obra *Verdad y mentira de la República Española*⁶⁸⁶ aparece dibujado el rostro de una joven de grandes ojos azules, boca roja, pequeña, perfilada. Lleva el pelo corto que cubre con un gorro frigio de color rojo. Junto a este rostro que llena prácticamente toda la cubierta encontramos la caricatura de un hombrecillo que

⁶⁸⁴ Licudi, Héctor. *Barbarita*. Madrid, Mundo Latino, 1929.

⁶⁸⁵ Dostoievski, Fedor. *La casa de los muertos*. Madrid, Mundo Latino, 192-

⁶⁸⁶ Hernández Alfonso, Luis. *Verdad y mentira de la República Española*. Madrid, Boro, 1933.

en sus pantalones lleva un remiendo, está cubierto por una gabardina que le llega hasta los pies y en la mano derecha lleva un serrucho. Ambas figuras están colocadas sobre un fondo azul y tanto la figura del hombre como el rostro de la joven están esbozados sobre un fondo blanco. La cubierta llama poderosamente la atención debido a la mirada expresiva de la joven y a la composición equilibrada de forma triangular.

La tipografía es moderna, realizada probablemente por el propio artista ya que el título está compuesto a bandas gracias a que los tipos presentan los mismos colores que la cubierta, rojo, negro y azul y en ella aparece la firma de Félix o Flix

Un buen ejemplo de lo que podríamos denominar dibujo fotográfico, del que ya habíamos visto un ejemplo en una cubierta de una obra de Wenceslao Fernández Flórez editada por la editorial Pueyo lo encontramos en una de las cubiertas realizadas para una nueva colección de intriga la denominada colección *Detective* promovida por la mítica editorial Aguilar. Se trata de la obra titulada *Ya lo veremos* de Edgard Wallace⁶⁸⁷ ilustrada por Luis Dubón Portales,



artista que trabajó para esta editorial ilustrando innumerables cubiertas. En ella Dubón dibuja un retrato de una mujer joven con las manos cruzadas sobre el pecho. La figura está en ligero escorzo y en su expresión no se refleja miedo sino más bien inocencia que habrá que confirmar con la lectura de la novela. La mirada es viva y recuerda una imagen del cine mudo en la que la expresión del rostro era esencial para lograr la comunicación con el espectador. Este retrato nos dirige hacia la nueva relación que se establece entre un dibujante y el cine ya que la cubierta de Dubón también podría ser utilizada como cartel cinematográfico que anunciara una película máxime conociendo que este artista también trabajó como cartelista.

Nos encontramos ante una cubierta en la que un retrato imita la fotografía o una fotografía que, a pesar de estar tomada mecánicamente, pierde su característica intrínseca de reproducción mecánica al intervenir el artista en la misma. El negro es el color predominante de la ilustración junto a una variada gama de grises que llegan hasta el blanco y sirven como fondo y escenario de esa supuesta escena cinematográfica. Esta ilustración ocupa más de la mitad de la cubierta a partir del borde inferior de la misma. Como fondo se ha escogido el amarillo y el blanco. Las letras son todas ellas de palo seco, de trazo grueso y de gusto Decó. Presentan variaciones según se destinen al título, al autor de la obra o al nombre de la editorial o de la colección. La tipografía muestra cierta inclinación lo que produce sensación de dinamismo.

Similar a la cubierta descrita de Luis Dubón, pero anterior a ésta en un año, encontramos la cubierta realizada por Manuel Benet para la obra de Guido da

⁶⁸⁷ Wallace, Edgar. *Ya lo veremos*. Madrid, Aguilar, 1931.

Verona *Suéltate la trenza María Magdalena*⁶⁸⁸. En esta cubierta también aparece el retrato de una mujer realizado de forma realista. Recuerda, nuevamente, por su actitud y su maquillaje a una actriz de cine mudo pero esta vez es una imagen salida de la hábil mano del artista que dibuja a la a mujer con cierto hieratismo pero no exenta de cierto misterio como pueden serlo las protagonistas de ese pujante cine mudo que ya en 1930 agonizaba y que daba paso al sonoro dejando al margen la actuación de los intérpretes basada en la mera gestualidad del rostro y la expresión corporal cayendo parte del peso interpretativo en la palabra.



El rostro de la mujer ocupa la práctica totalidad de la cubierta donde el negro del grafito destaca sobre un fondo amarillo. La mujer presenta una boca perfilada, pequeña, según el gusto decó al igual que sus ojos que recuerdan los ojos egipcios tan reproducidos por esta tendencia artística. Sin embargo, su peinado está bastante alejado de esta moda y evoca más los peinados que pueden apreciarse en las esculturas femeninas romanas en una simbiosis de las dos tendencias: por un lado el guiño a la moda imperante del Decó y, por otro, la tendencia más serena de un nuevo clasicismo que, como demuestra el dibujante Benet pueden convivir en armonía y aportar ambos elementos diferenciadores a la vez que integradores a una creación artística a la par que acercarse más a la representación gráfica del título. La tipografía es igualmente de corte moderno, de palo seco similar a los tipos denominados Din inspirados en la Sans Serif más antigua. La tipografía del título es de color blanco, está colocada al pie de la cubierta y sujeta la composición mientras que el nombre del autor aparece en la parte superior de la cubierta en una tipografía mucho más pequeña en tinta negra.



Un retrato en el que se puede apreciar el conocimiento de los nuevos lenguajes por parte del artista es el que decora la cubierta de la partitura *Albina*⁶⁸⁹. En ella se ha dibujado, en la parte central, el rostro de una joven cuyo pelo se ha realizado a base de formas geométricas. Su cara responde al prototipo de la mujer decó del que en repetidas ocasiones hemos mencionado. La joven de la ilustración tiene los ojos entornados como en ensoñación. Su rostro es de color blanco y para ello el artista ha utilizado el color blanco del fondo. En la composición el artista ha colocado bajo el rostro un ramo de rosas junto a otras flores construidas, igualmente, con formas geométricas.

Aunque no se trata de una composición muy original, puesto que el rostro de una mujer y la colocación debajo del mismo d un ramo de flores era una

⁶⁸⁸ Verona, Guido da. *Suéltate la trenza María Magdalena*. Madrid, Barcelona, Buenos Aires, Mundo Latino. 1930.

⁶⁸⁹ Versalles, J. *Albina*. Madrid, Editores de Música,

composición muy recurrente en tarjetas postales que se utilizaban para felicitar o mostrar el amor y cariño hacia una persona, en esta ocasión llama la atención la forma en la que se ha realizado ya que supone un gran avance a la hora de emplear los nuevos lenguajes artísticos. La composición destaca por su colorido muy bien entonado a la par que alegre, atractivo y alejado de los esquemas tradicionales ya que para indicar el color del cabello de la joven se ha escogido el color azul al igual que para diseñar los ojos y cejas.

La tipografía empleada para el título de la obra está igualmente compuesta por formas geométricas que la hace muy atractiva y decorativa.

Un comienzo de la técnica del fotomontaje y su utilización en la ilustración de cubiertas los encontramos en la obra del artista Arturo Ruiz Castillo.

Arturo Ruiz Castillo fue el ilustrador de la práctica totalidad de las cubiertas de la editorial Biblioteca Nueva de la que su padre fue el fundador de la misma. De espíritu inquieto, como ya se ha apuntado, se sintió atraído por el arte plástico y el cinematográfico. Sus cubiertas son un ejemplo de ese espíritu investigador y audaz a la hora de utilizar los nuevos lenguajes artísticos pues en todas ellas se puede percibir su búsqueda continua de nuevas formas de expresión artística. En este fotomontaje que ilustra la obra de Knut Hamsun titulada *Pan*⁶⁹⁰ encontramos en primer término una foto de una mujer en la que se aprecia la intervención del artista. Junto a la fotografía encontramos una serie de ilustraciones que completan la cubierta. Éstas se han colocado sobre un fondo negro y están esbozadas con una serie de líneas de color azul y naranja, colores que encontramos también en la tipografía en la que se combinan tamaños y formas. Para el título utiliza unos tipos grandes, de palo seco y, para el nombre del autor una letra de menor tamaño e igualmente de palo seco pero que se ha colocado de forma ondulante. En la cubierta aparecen también frases publicitarias sobre la novela y sobre el autor del que se dice que es Premio Nobel y se considera dicha novela como una obra cumbre del autor.



Una cubierta en la que confluyen aspectos controvertidos como son el del reportaje gráfico de una revista ilustrada o la creación artística de un fotomontaje. Se trata de la ilustración para la obra del Caballero Audaz que lleva por título *Una española se casa en Roma*⁶⁹¹. La obra, como la gran mayoría de las obras del editor Pueyo no tiene fecha pero podemos deducir que se trata del año 1935, año en el que contraen matrimonio en Roma el 14 de enero de 1935 la Infanta Beatriz, hija de Alfonso XIII y con Alejandro de Torlonia. En la cubierta, en la parte central, alineada al lado izquierdo aparece la fotografía de la pareja, ella

⁶⁹⁰ Hamsun, Knut. *Pan*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1935.

⁶⁹¹ Caballero Audaz. *Una española se casa en Roma*. 2ª ed. Madrid, Pueyo, 193-

ataviada con traje blanco y él con frac y con un sombrero de copa en la mano. Al fondo, al lado derecho aparece la imagen de una basílica posiblemente la iglesia del Gesú donde la pareja contrajo matrimonio. La cubierta es anónima y de ella hay que destacar el contraste de color, el gris para los personajes sacados de una fotografía y el brillante cielo azul del feliz día para la pareja así como el naranja de la basílica.



Una cubierta en la que también se emplea para representar al matrimonio una foto es la cubierta realizada por Manuel Monleón para la obra *Amor y matrimonio*⁶⁹². En ella, el artista ha colocado en un segundo plano a una pareja en el momento de su matrimonio y, por la indumentaria del novio se trata de una pareja de elevado rango social. La novia está vestida con el traje típico de una región húngara o de la Baviera alemana. Sin embargo, en un primer plano, en lado derecho ha colocado, en color tierra, el desnudo de una mujer que dista mucho de la imagen de la novia y, en el ángulo inferior, dos felinos uno atento y vigilante y el otro yaciente dejando el artista evidencia de que el amor y el matrimonio no siempre van unidos y, a veces, el deseo carnal se puede encontrar fuera del matrimonio y no dentro de él, máxime cuando se trata de parejas de la alta sociedad donde los intereses económicos y, posiblemente dinásticos se anteponen al amor. Es una cubierta de vivos colores, bien equilibrada en la que los mensajes están claramente expresados a través de la representación gráfica.

La tipografía es una mezcla de letra cursiva manual con tipos de imprenta siendo la primera muy preferida por el autor a la hora de expresar de forma gráfica el nombre del autor y el título de la obra.

La fotografía no sólo se utiliza para narrar hechos contemporáneos sino que también se utiliza para aproximar a la realidad cotidiana hechos lejanos en el tiempo con la intencionalidad de producir en el espectador una mayor sensación de veracidad. Tal puede ser la intención de la cubierta de la biografía de Hilaire Belloc *María Antonieta*⁶⁹³. En ella aparece una imagen de la reina María Antonieta que es una fotografía de un retrato dibujado. En ella María Antonieta ha perdido todo el esplendor de reina de la corte de Versalles del Siglo XVIII. La indumentaria es un sencillo traje negro bajo el que asoma una camisa blanca. También cubre su cabeza con un velo negro del que asoma una cofia blanca. Es una imagen austera, en la que la reina tiene el rostro sombrío. Tras su retrato aparece la imagen solemne y tétrica el edificio de la cárcel donde pasó sus últimos días la



⁶⁹² Key, Ellen. *Amor y matrimonio*. Valencia, Estudios, 1930?

⁶⁹³ Belloc, Hilaire. *María Antonieta*. Madrid, Espasa Calpe, 1933.

Convergiere. La cubierta es de color gris y blanco y esta falta de color produce una mayor sensación de tristeza, más incluso que el rostro de la propia reina.

La editorial Espasa Calpe utilizó estas cubiertas fotográficas para ilustrar la mayoría de las obras que integraron la colección denominada vidas extraordinarias en un intento de contribuir a la aproximación del personaje a los lectores potenciales.

La fotografía, con el paso del tiempo, se convierte en un instrumento de gran utilidad a la hora de ilustrar algunas cubiertas máxime si el editor quiere que la misma sea el más fiel reflejo de la realidad que inunda el mundo gráfico desde las páginas de las revistas ilustradas hasta todo tipo de documentos, partituras, cubiertas de libros y carteles.

Existen muchos ejemplos de partituras musicales ilustradas con fotografías, de tal forma que este tema requeriría un extenso capítulo ya que además, el estudio de las mismas nos proporcionaría una información extremadamente valiosa para conocer e identificar a los artistas de éxito de esos años ya que, generalmente, las partituras incluyen la fotografía del intérprete al que se destina la obra musical. De hecho y, citando nuevamente a la ya mencionada cupletista Raquel Meller existen muchas partituras que se ilustran con la fotografía de la misma tanto con indumentaria de teatro o bien solamente con su rostro.



Como ejemplo citamos el fox trot titulado *Lolinett*⁶⁹⁴ dedicado a la intérprete del mismo nombre y cuya fama con el paso del tiempo ha caído en el olvido. En la cubierta aparece, en el ángulo superior derecho, la foto de Lolinet ataviada con un tocado de grandes plumas e hilos de perlas a modo de telas de araña y con un vestido, de inspiración oriental, que deja al descubierto sus hombros y brazos y una falda, con una gran abertura que le permite mostrar su pierna. Llama la atención las letras del título puestas en diagonal y en perspectiva como si quisieran reproducir los luminosos de neón que en esos años comenzaban a iluminar las salas de fiestas de las ciudades. Sin embargo, el resto de la información contenida en la cubierta está escrita con una tipografía que presenta rasgos modernistas lo que evidencia que nos encontramos ante un momento de transición en el que los lenguajes artísticos se superponen. Los más antiguos se resisten a desaparecer dado sus profundas raíces en el conocimiento colectivo mientras que los nuevos tratan de darse a conocer utilizando para ello recursos que son familiares y conocidos para aquellos que los contemplan.

⁶⁹⁴ Costa, Juan. *Lolinett*. Letra de Manuel Sugrañes. Madrid, Ildefonso Alier, 1919.

Un bello retrato de una mujer de la que conocemos su nombre artístico es el que ilustra la cubierta de la partitura musical *Si te he visto...no me acuerdo*⁶⁹⁵ que se ha colocado en el ángulo inferior derecho de la cubierta.

Su peinado se aproxima a la moda rectilínea de los años veinte, recogido y ondulado. Ya se ha perdido el corte a lo garçon de las mujeres más asexuadas. En este caso la artista tiene un nombre y es Nita-Jo para la que se compuso dicha obra que llevó a los escenarios al parecer, con gran éxito.

Es una cubierta atractiva tanto por la decoración como por los colores elegidos y la composición de la misma. En ella se puede apreciar cómo, lentamente, el Modernismo deja de ser un modelo de referencia y lentamente se va sustituyendo por nuevas formas, si bien la influencia del mismo todavía es patente. La composición es muy similar a muchas de las cubiertas decoradas según los principios del Modernismo, aunque en este caso, las complicadas orlas decorativas vegetales se van sustituyendo por formas vegetales geométricas.



La tipografía también es mucho más simple y emplea formas geométricas para dibujar los tipos.

Un claro ejemplo de cubierta ilustrada con una fotografía lo encontramos en la cubierta de la editorial Cenit que ilustra la obra de Rosa Luxemburgo *Cartas desde la prisión*⁶⁹⁶. Se trata de una fotografía de Rosa Luxemburgo que ocupa todo el espacio de la cubierta. El color elegido es el sepia, propio de las fotos más antiguas y en ella destaca la tipografía en color negro destinada para la autora, el título de la obra y la editorial.



Otro bello ejemplo del empleo de cubierta fotográfica lo encontramos en la obra de G. de Villepion *El arte de nadar*⁶⁹⁷. En ella aparece el cuerpo esbelto de una mujer ataviada con un traje de baño blanco y con un gorro de baño del mismo color en posición horizontal antes de sumergirse en la piscina tras un gran salto hecho desde un trampolín del que apenas se distinguen sus plataformas. El cuerpo de la mujer está colocado en la parte superior de la cubierta para dar mayor sensación de profundidad al agua que se adivina por el fondo gris de la cubierta. Junto a la gama de grises y blanco de la fotografía destaca el color verde de la tipografía del título que está colocado en oblicuo para, de esta forma, reforzar la sensación de dinamismo de la imagen. También se han dibujado dos franjas verdes una en la parte superior y otra en la inferior destinadas para el nombre del autor y para el de la editorial respectivamente. En



⁶⁹⁵ Auli, Juan. *Si te he visto no me acuerdo*. Madrid, Ildefonso Alier, circa 1920.

⁶⁹⁶ Luxemburgo, Rosa. *Cartas de la prisión*. Madrid, Cenit, 1931.

⁶⁹⁷ Villepion, G. de. *El arte de nadar*. Madrid, Espasa Calpe, 1935.

este caso el color de la tipografía es blanco. Esta cubierta es un exponente del cambio sufrido y casi lo podemos calificar de un canto hacia la igualdad de la misma frente a los hombres.

Otra cubierta fotográfica que presenta a la mujer amante de la natación es la de que ilustra la obra de Luis Amado Blanco *8 días en Leningrado*⁶⁹⁸. En esta ocasión, y a diferencia del ejemplo anterior, la fotografía no ocupa la totalidad de la cubierta sino que está situada en el ángulo inferior izquierdo. En ella aparecen fotografiadas dos jóvenes mujeres en traje de baño oscuro. Son mujeres que, en esta ocasión, no representan una tendencia estética sino que son ejemplo de los logros de la Revolución Rusa en el que las mujeres están incorporadas en igualdad de condiciones con el hombre y hacen deporte de forma libre en una piscina pública para el disfrute del pueblo. Por el rostro sonriente de ambas el autor de la fotografía quiere evidenciar la felicidad que sienten con sus nuevas conquistas.



La fotografía está colocada sobre un fondo rojo sobre el que se ha escrito el título y el nombre del autor en tinta blanca. Es una tipografía creada por el autor de la cubierta que, además, ha introducido en el centro, alineados al lado derecho, en pequeño tamaño, el símbolo de la hoz y el martillo en color tierra oscuro. Es una cubierta muy propagandística que se sirve de la fotografía para reforzar el mensaje sobre la Revolución Rusa y del compromiso de la misma con la mujer.

Otra cubierta que ilustra otra obra referente a cómo la Revolución Rusa incide en la sociedad y, especialmente en la mujer, es la realizada por Josep Renau para la obra de Solomin *La emancipación de la mujer en la URSS*⁶⁹⁹. Renau coloca la foto de un grupo de jóvenes mujeres rusas, uniformadas para incorporarse al trabajo en el lado izquierdo, mientras que en el derecho deja una franja de color rojo, símbolo de la Revolución. Renau, a diferencia de la composición de las cubiertas realizada para la editorial *Estudios* no colocará ni título ni título de la colección en ese lateral derecho. Debajo de la foto de las mujeres hay un grupo de niños que juegan en unos pequeños corralitos adaptados a ellos donde las madres los pueden dejar pues están seguros y cuidados mientras ellas se incorporan al trabajo.



La cubierta se completa con una tipografía de letra cursiva realizada por el artista en color blanco que al colocar el título de forma transversal en el centro de la cubierta llame poderosamente la atención. El nombre del autor se ha colocado también de forma transversal pero en la parte superior de la composición.

⁶⁹⁸ Amado Blanco, Luis. *8 días en Leningrado*. Madrid, Plutarco, 1932.

⁶⁹⁹ Solomin. *La emancipación de la mujer en la URSS*. Barcelona, Europa América, 1930.

Una cubierta especialmente singular es la realizada por el valenciano Manuel Monleón para la obra *El calvario*⁷⁰⁰ de Octavio Mirbeau. En ella Monleón presenta a dos mujeres que son la imagen de dos Amazonas modernas. La que



ocupa en primer plano está de pie y lleva en su mano una lanza que está a punto de lanzar. La segunda, curiosamente, monta a caballo pero sobre los hombros de un hombre al que dirige como si de un caballo se tratara. La cubierta, no exenta de humorismo, nos presenta la imagen de una nueva mujer, heroína ciclópea, libre, monumental en línea con el monumentalismo del obrero exaltado por la Revolución Rusa pero que en este caso Monleón solamente quiere exaltar al género femenino tan marginado en otros tiempos y que en los años treinta, con nuevas leyes, pretendía ocupar un lugar destacado en la sociedad por méritos propios. De la cubierta sorprende su realismo fotográfico en ese juego de arte y fotografía que tanto gustaba a los artistas interesados en la fotografía y en el fotomontaje.

En la cubierta predomina el color ocre y tierra que contrastan vivamente con el profundo cielo azul. La letra parece ser creación del artista y destaca sobre el fondo azul del cielo y los tipos alternan el color blanco y negro.

6.12. Una nueva imagen de mujer comprometida para un mundo en revolución

La mujer no es solamente motivo de ornamentación de cubiertas sino que es heroína de relatos, musa de canciones que hablan de su compromiso político con la sociedad. Esta mujer comprometida también está representada por los dibujantes.

La edición musical con letras y músicas populares participaron en la difusión de nuevos mensajes, algunas veces con ironía y humor, una buena manera a través de las canciones de hacer llegar las nuevas corrientes ideológicas con mayor facilidad a las clases populares.

Un curioso ejemplo lo encontramos en la cubierta de la obra musical de Vicente Quirós *Sultana sindicalista*⁷⁰¹, creación de Candelaria Medina, en la que su dibujante Giner nos presenta a una mujer ataviada según la moda orientalista. Esta mujer está de rodillas, en escorzo, vuelta hacia el espectador con una mirada arrogante y su imagen ocupa toda la cubierta. Al fondo, en pequeño tamaño aparece un paisaje oriental y en el lado izquierdo una palmera. Claramente no es la imagen de una sindicalista que lucha por sus derechos laborales pero sí la de una mujer moderna, su indumentaria era la moda aceptada del momento al igual que las reivindicaciones sindicales también eran de



⁷⁰⁰ Mirbeau, Octavio. *El calvario*. Valencia, Estudios, 1930.

⁷⁰¹ Quirós, Vicente. *La sultana sindicalista*. Madrid, Ildefonso Alier, 1919.

gran importancia en esos años. Es una cubierta humorística en la que hay un fuerte contraste de la imagen representada y el título de la obra buscando con ello la sorpresa y la sonrisa.

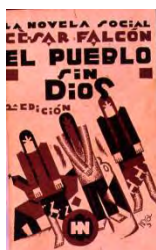
La edición musical nuevamente nos proporciona un ejemplo de la integración de la mujer en trabajos que anteriormente eran impensables como es el ejército. La obra de Vicente Quirós *Tercio femenino*⁷⁰² presenta una cubierta en la que el artista anónimo nos muestra la imagen de una mujer ataviada con el uniforme de un soldado pero adaptado a su condición femenina ya que en lugar de pantalones lleva falda. Está de medio perfil en el centro de la cubierta ocupando la práctica totalidad de la misma. Cubre su cabeza con el gorro de soldado y lleva en la mano la bandera española. Es una imagen atractiva, en la que el fondo blanco refuerza los vivos colores de la ilustración. Es una imagen que, posteriormente, durante la guerra civil, será muy utilizada en carteles propagandísticos, especialmente anarquistas para animar a las mujeres a la lucha en defensa de sus libertades y logros sociales.



La mujer como protagonista de la narración produjo una abundante bibliografía en las nuevas editoriales denominadas de avanzada.



Muchas de estas cubiertas fueron ilustradas por Ramón Puyol y tienen como punto en común la temática de la obra ya que en este caso las cubiertas tienen todas ellas un tratamiento muy diferente. Se trata de obras que tratan temas raciales, de igualdad de derechos o de exterminio de razas. Para la obra *Mi madre* de Tchen Cheng⁷⁰³ el artista opta por un dibujo simplificado, directo, cartelístico puesto que utiliza grandes masas de color de tinta plana. En la cubierta aparece el rostro de una mujer china que destaca por sus rasgos orientales y su color amarillo. Las manos que están asidas a un barrote son fuertes, manos de mujer trabajadora. La composición es dinámica al elegir el artista una composición en oblicuo.



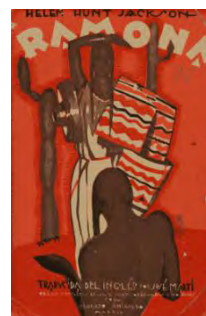
Esta composición en oblicuo la repite Puyol para ilustrar la segunda edición de la obra de César Falcón *El pueblo sin Dios*⁷⁰⁴. En ella el artista representa tres mujeres indias indígenas, ataviadas con sus trajes, en los que destaca estampado geométrico y simbólico característico de estos pueblos. Las mujeres llevan su larga cabellera negra recogida en trenzas que reposan sobre sus hombros. Es una composición simple, esquemática y bastante decorativa.

⁷⁰² Quirós, Vicente. *Tercio femenino*. Madrid, Idelfonso Alier 193-.

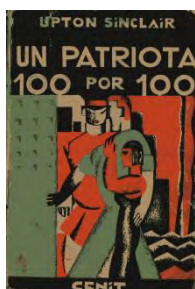
⁷⁰³ Tcheng Cheng. *Mi madre*. Madrid, Cenit, 1929

⁷⁰⁴ Falcón, César. *El pueblo sin Dios*. Madrid, Historia Nueva, 1929.

Sin embargo para ilustrar la conocida obra de Helen Hunt Jackson *Ramona*⁷⁰⁵, de gran éxito, opta por una composición más realista y realizada con mucho más detalle en la que aparece, en primer plano, el torso de una persona de color de espaldas y la figura majestuosa de la protagonista: Ramona, ataviada con la indumentaria de su pueblo con el brazo en alto sobre la cabeza y, a modo de reina, se yergue majestuosa en la cubierta. Completa la ilustración un paisaje desértico debido a la vegetación consistente solamente en chumberas. Es una cubierta algo diferente del estilo del artista que demuestra el gran dominio de la técnica del dibujo.



Como artista de su tiempo Puyol tampoco puede sustraerse a representar aquello que convulsionó el mundo en esos años como fue la Revolución Rusa que exportó incluso una moda en el vestir como podemos apreciar en la cubierta de *Un patriota 100 por 100* de Upton Sinclair⁷⁰⁶. En esta ocasión el artista opta por resaltar mayormente la figura de los dos personajes masculinos que aparecen en la cubierta. Son fuertes, robustos, su indumentaria es sencilla, de trabajadores, de hecho, uno de ellos lleva una camisa que recuerda la camisa de los campesinos rusos. Sin embargo en un primer plano pero a un tamaño mucho menor aparece la figura femenina ataviada con traje de fiesta, negro, ceñido, sin mangas. El pelo de la mujer que está dibujada de perfil, recuerda las figuras representadas en los murales egipcios puestos de moda por el Art Decó en los años veinte.



En este caso la mujer, ya ha dejado de servir de modelo sino que, por el contrario, ha descendido a un nivel inferior frente a los hombres trabajadores en un claro mensaje de que la frivolidad de la mujer no tiene cabida en la revolución rusa. Las tres figuras tienen como fondo una ciudad con arquitecturas fabriles, algo poco frecuente en Puyol que prefiere los fondos monocolors planos, sin elementos que distorsionen la imagen principal de la cubierta.

Todas las cubiertas anteriormente mencionadas presentan una tipografía moderna, de palo seco que, sin embargo, varía de una cubierta a otra ya que se emplean rasgos más o menos gruesos según la información que se quiera destacar o su papel dentro de la composición.

Otra cubierta en la que la influencia rusa queda igualmente patente es la que ilustra la obra de Alejandra Kolantai *La bolchevique enamorada*⁷⁰⁷ en la que sobre un fondo rojo y bajo una ventana lobulada que recuerda la arquitectura rusa, el artista deja vislumbrar la imagen de una pareja de enamorados que tienen sus

⁷⁰⁵ Jackson, Helen Hunt. *Ramona*. Madrid, CIAP, 1929.

⁷⁰⁶ Sinclair, Upton. *Un patriota 100 por 100*. Madrid, Cenit, 1930.

⁷⁰⁷ Kolantai, Alejandra. *La bolchevique enamorada*. Madrid, Oriente, 1928.

manos unidas. Ambos están ataviados con los trajes populares de Rusia y el dibujo hunde sus raíces en las ilustraciones que retoman, aunque al margen del realismo clásico, los tipos populares en el nuevo arte soviético. Posteriormente, este arte se transformará en un arte realista puesto de forma exclusiva al servicio de la política, abandonando los principios de renovación y revolución artística propugnados en los primeros años del siglo XX por los grandes artistas de vanguardia rusos.

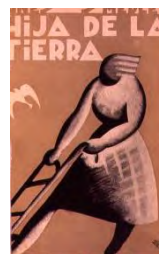


A ambos márgenes de la cubierta aparecen unos adornos geométricos que están a mitad de camino entre el Art Decó y, nuevamente, ante la tradición ornamental rusa. La tipografía utilizada para el título es una creación artística de Ramón Puyol que juega con los caracteres tipográficos y que utiliza como otros elementos decorativos que completan la composición de la cubierta.

Finalmente, para concluir con la representación femenina en las cubiertas realizadas por Puyol recogemos otros ejemplos muy demostrativos de los esfuerzos de Puyol por hacer suyo no solo el lenguaje de las vanguardias sino que, como verdadero artista, crear obras de arte en los dibujos que ilustran sus cubiertas y, abandonar el aspecto mercantilista que en la mayoría de los casos está unido a la producción cartelística publicitaria independientemente del sello editorial.

Las cubiertas están destinadas a las obras de *Hija de la tierra* de Agnes Smedley⁷⁰⁸, *La Venus mecánica* de Díaz Fernández⁷⁰⁹ y para la Editorial Renacimiento, la cubierta para la obra de Felipe Trigo *En los andamios*⁷¹⁰.

En la primera el artista opta por la simbología y para ello elige el monumentalismo soviético que ensalza a la categoría de héroes a los trabajadores por humilde que sea su tarea. En esta cubierta se representa una mujer que conduce un arado. La figura femenina, colocada en oblicuo, ocupa toda la cubierta y es una imagen de gran vigor. La figura está simplemente esbozada pues el artista no se ha detenido en detalles y, simplemente, ha querido con su dibujo ensalzar a la nueva heroína del siglo XX incorporada a las tareas del campo con fuerza y energía. Con esta imagen el artista español asume el lenguaje utilizado por otros artistas en Rusia y en Alemania. El color elegido es el color tierra para toda la cubierta y el dibujo destaca gracias a las sombras y luces en blanco y negro y a las líneas que recortan la figura sobre el fondo.



En este caso, como en la práctica totalidad de los trabajos de Ramón Puyol,

⁷⁰⁸ Smedley, Agnes. *Hija de la tierra*. Madrid, Cenit, 1931.

⁷⁰⁹ Díaz Fernández, José. *La Venus mecánica*. Madrid, Renacimiento, 1928.

⁷¹⁰ Trigo, Felipe. *En los andamios*. Madrid, Renacimiento, 193-.

la tipografía completa la composición en una perfecta unión entre ilustración y gráfica para llegar a un “todo artístico”. En la mitad inferior izquierda Puyol dibuja un ave que no solo mitiga el dramatismo de la composición sino que añade otro elemento simbólico de paz y prosperidad con la incorporación de la mujer al trabajo y con la consecución de la igualdad de derechos.

Para la ilustración de *La Venus mecánica*, título que evoca la novela de Adam de Villiers de L'Isle La Eva futura publicada en 1886 y en la que se trata de construir una mujer mecánica, perfecta, que supere a la naturaleza y que a la vez sea un canto a la ciencia y a los nuevos avances que pueden permitir la creación de un ser similar al ser humano pero libre de las imperfecciones inherentes a la propia existencia humana.



Este tema de la mujer mecánica será llevado al cine por el gran cineasta alemán Fritz Lang en su película muda *Metrópolis* realizada en 1927. Puyol en su trabajo trata de aunar los diferentes lenguajes artísticos de vanguardia que imperaban en esos años. De hecho, presenta a dos mujeres: una de ellas es una silueta, una simple sombra y la otra es la de una mujer de perfil que aparenta un robot por sus movimientos ya que en su aspecto físico es idéntica a un ser humano jugando con la dualidad y el deseo de perfeccionamiento a través del desarrollo científico que se comenzaba a plantear en el siglo XIX entre la naturaleza humana y la naturaleza fruto del desarrollo científico.

La composición se construye por medio de diversos planos en un lenguaje neo cubista pero al que añade elementos constructivistas y mecanicistas para, de alguna forma reforzar el mensaje por medio de la ilustración. En este caso la cubierta es multicolor lo que llega a producir cierta confusión en los planos característicos del cubismo que ya en esos años se veía superado por otros lenguajes como por ejemplo el surrealismo que Puyol comenzaba a aproximarse pero que, la situación bélica española le impidió desarrollar.

En la cubierta *En los andamios* apreciamos en ella un fuerte contenido simbólico en la que los libros son los protagonistas de la ilustración junto al desnudo de una mujer. Los libros abiertos construyen un edificio, el edificio del conocimiento humano y también de las pasiones e inquietudes del hombre. En la parte derecha de la cubierta el artista ha colocado un cuerpo femenino desnudo del que sólo aparece una mitad que coincide con el borde de la cubierta. Es una figura femenina de la se han esbozado las formas con una tenue línea amarilla sobre un fondo blanco. Es una figura que parece como surgida de las aguas, como la Venus mitológica diosa de la belleza y del amor.



En ella se maneja el concepto de belleza en su doble vertiente belleza sensual y belleza intelectual. Los colores elegidos son el de un suave tono amarillo para las líneas del cuerpo femenino que contrastan con el

amarillo brillante del fondo así como el negro y blanco utilizado para los libros que obligan a dirigir la mirada hacia ese edificio imaginario que construyen.

Con respecto a la tipografía destacan los tipos utilizados para el título que están colocados en oblicuo, de trazo grueso, en tinta negra y perfectamente integrados dentro de la composición lo que nos puede indicar que fueran, posiblemente, creación del propio artista.



El compromiso de la mujer con la sociedad se materializa de muy diversas formas siendo una de ellas su incorporación como enfermera durante la I Guerra Mundial. Su trabajo fue esencial a la hora de cuidar a los numerosos heridos que esa Guerra provocó. El papel de la mujer enfermera de los soldados heridos en el frente fue ensalzado por medio de abundantes relatos, algunos de ellos llevados al cine como es *Adiós a las armas* inspirado en la novela de Ernest Hemingway. Una cubierta de una composición musical que nos presenta a la mujer cuidando de un soldado y que posteriormente se convierte en su amor es la composición del maestro Jacinto Guerrero *El amor de Beatriz*⁷¹¹ con un dibujo firmado por S. Blanco. En ella nos presenta a un soldado herido en la cama del hospital y junto a él una enfermera. Ambos presentan una actitud amorosa dado que se están mirando a los ojos. La imagen es algo trasnochada, de trazo torpe e, incluso, puede resultar ridícula puesto que el artista para resaltar más la imagen del hombre soldado herido en el campo de batalla le ha colocado el gorro militar, detalle completamente inútil cuando está sometido a los cuidados en un hospital.

Una vez finalizada la contienda la mujer continuó ejerciendo otros muchos trabajos especialmente si ampliaba su formación académica a través de estudios universitarios. Un buen ejemplo de una mujer moderna, comprometida con el mundo laboral para el que se prepara cursando estudios superiores lo encontramos en la cubierta de la escritora Vicky Baum para la obra *Elena Willfüer, estudiante de química*⁷¹² en la que se representa a una mujer ataviada con una bata blanca en un laboratorio en el momento que hace un preparado químico en unos tubos de ensayo. La cubierta, realizada por un autor anónimo, aunque bien podría tratarse de una obra de Mauricio Amster, del que posteriormente estudiaremos su obra, tiene una fuerte inspiración rusa debido al trazo de la figura femenina, contundente, similar al denominado realismo heroico ruso donde el fondo es de un único color de tinta plana que deja un rectángulo en blanco para inserir en él el nombre de la autora de la obra. La imagen de la mujer es rotunda, infunde seriedad y confianza a pesar de estar dibujada con unas simples líneas. Su rostro presenta un alto grado de concentración al tener la mirada puesta en la mezcla que prepara con los tubos de



⁷¹¹ Guerrero, Jacinto. *El amor de Beatriz*. Madrid, Ildefonso Alier, 1920.

⁷¹² Baum, Vicky. *Elena Willfüer, estudiante de química*. Madrid, Dédalo, 1932.

ensayo. El título se ha colocado sobre la imagen en una tipografía de color rojo de palo seco y de gran tamaño que contrasta con la letra cursiva en negro y de menor tamaño utilizada para indicar el subtítulo de la obra.



El concepto nuevo de caricatura que tiene como precursor a Luis Bagaría también se introduce a la hora de ilustrar las cubiertas de libros en los que la crítica o la revelación de una cruda realidad se matiza a través del dibujo que nos hace sonreír como sucede con la ilustración de Gori Muñoz para ilustrar la obra de Josef Lobel *Desde la boda hasta el amor*⁷¹³. En ella, en el centro de la cubierta, el artista ha dibujado un enorme corazón rojo atravesado por una flecha de Cupido, en la más tradicional representación del amor. El artista ha colocado a sus personajes, dos parejas de pequeño tamaño, esbozados con apenas unas líneas y con una ligera mancha de color. La primera pareja está situada en el ángulo superior derecho y se trata de una pareja joven que acaba de contraer matrimonio y que se abraza con la pasión propia de las jóvenes parejas. En mitad inferior y desviada hacia el ángulo derecho se representa por el contrario una pareja de edad madura. Él lee el periódico y ella teje con agujas de punto de lana. En la parte inferior del corazón cuelgan dos alianzas entrelazadas e imposibles de separar. Es una concepción del matrimonio y del amor en el que el deseo sexual y el vigor de la juventud va cediendo en aras de una vida más pausada, pero quizá, tal y como se manifiesta en el título más sosegada donde la pasión cede paso al afecto y donde el lazo entre dos personas se estrecha en un vínculo más sólido, mensaje reforzado por esa representación de las alianzas que cuelgan justo debajo de esa pareja de ancianos.

La cubierta, de un colorido fuerte pero con una bella entonación y perfecta composición se completa con una bonita tipografía que, posiblemente, sea debida a la propia mano del artista. Es una tipografía estilizada compuesta por figuras geométricas en color rojo.

Vanguardia y mujer parecen ser conceptos que, para los dibujantes que pretendían renovar el panorama artístico en nuestro país, estaban estrechamente vinculados con la intención, quizá, de refrendar con sus obras la lucha por la igualdad de derechos y por el reconocimiento del importante papel a desempeñar por la mujer en los ámbitos sociales, políticos y culturales.



El artista Enrique Climent se suma a un incipiente surrealismo que se puede apreciar en la cubierta que sirve como gran puerta de entrada a la obra de Matilde Muñoz *La virgen muerta*⁷¹⁴ dado que el artista concibe un espacio en el encuadra

⁷¹³ Lobel, Joser *Desde la boda hasta el amor*. 1ª ed. Madrid, Historia Nueva. 192-.

⁷¹⁴ Muñoz, Matilde. *La virgen muerta*. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930.

una escena completamente irreal pero construida con variados elementos lo que nos permite aseverar que es una cubierta en la que encontramos una síntesis de tendencias. En primer lugar se aprecia la pervivencia del cubismo en la eliminación de la perspectiva de la estancia donde el suelo en el que yace la mujer, un cuerpo excesivamente delgado y que apenas está esbozado y que se confunde, incluso, con el propio suelo. De la composición destaca también el dibujo del rosal, cuya rama llena de rosas se expande por toda la cubierta desde el ángulo inferior izquierdo. Las formas de las rosas se han realizado siguiendo el modelo del Art Decó al igual que la tipografía compuesta por formas geométricas escrita en tinta blanca.

Al fondo de la composición aparece una puerta que nos permite entrever el cielo nocturno con una gran luna llena blanca. Toda la cubierta es muy decorativa, elegante y con ella el artista se aproxima a los nuevos lenguajes a través de la ilustración, considerado arte menor pero que permitía a los artistas no solamente expresarse algo más libremente sino que, con sus trabajos, contribuyeron a la penetración de nuevas formas de expresión.

La iconografía femenina de la mano de los artistas de vanguardia, independientemente de ser un tema recurrente y atractivo para ilustrar las cubiertas de los libros, contribuyó, aunque fuera en una pequeña proporción, a que la mujer tuviera una mayor consideración, pudiera incorporarse a la sociedad más libre de prejuicios y tuviera mayor consideración y libertad en la sociedad del momento, una sociedad más permisiva y abierta pero en la que la lucha por su educación y, a la postre por la igualdad frente al hombre seguía siendo una de las metas a conseguir.

7. LAS CUBIERTAS DE LIBROS COMPROMETIDAS CON SU MOMENTO HISTÓRICO

7.1. El desastre de la Gran Guerra, la Revolución Rusa y el compromiso social

Los movimientos sociales que se fueron gestando a lo largo del siglo XIX a partir de las demandas de igualdad, justicia, mejoras laborales, la creación de nuevos partidos surgidos para canalizar a través de una representación en los parlamentos de esas demandas, dieron origen a un numeroso número de publicaciones destinadas a difundir esos idearios independientemente de la ideología que se defendiera y se expusiera en sus páginas.

Sin embargo, el hecho que conmocionó la conciencia de la población del recién inaugurado siglo XX fue, sin lugar a dudas, la denominada Gran Guerra que supuso, según muchos historiadores, la auténtica ruptura con esquemas antiguos y el paso a la época contemporánea. Esa Guerra, que causó muchas víctimas, produjo un gran revulsivo en las conciencias de la población. Nadie podía, en sus comienzos, imaginar las terribles consecuencias de la misma y que, además, pasados unos años, no muy alejados en el tiempo de esa contienda, comenzaría la II Guerra Mundial aún más sangrienta y espantosa en el número de víctimas y en la que la población civil sufrió mucho más de cerca, debido a los innumerables bombardeos de las ciudades en los que se destruían edificios civiles donde habitan cientos de personas convirtiéndose en objetivos militares alejados de los frentes de batalla.

Las duras condiciones a las que la población civil estaba sometida y la propia duración de la Guerra produjo en Rusia un malestar mayor que en el resto de los países participantes de tal forma que en octubre de 1917 estalló la Revolución Rusa que terminó con el reinado de los zares y los soviets tomaron el poder.

La nueva Revolución supuso un auténtico revulsivo y muchas voces se alzaron en los países europeos a favor y en contra de dicha Revolución. Todo ello produjo una abundante literatura en la que se defendían ambas posturas.

Tras el final de la Gran Guerra nada podía volver a ser igual que antes de la contienda. Muchas cosas habían sucedido, mucho se había aprendido y sufrido. Los deseos de libertad, de igualdad corrieron por todos los países. Los vencedores trataban de olvidar y vivir alegremente tras su victoria y los vencidos buscaban, por el contrario, la forma de salir de su vergonzosa derrota. Durante el período denominado de “Entre guerras” se produjo una literatura en la que los escritores a través de sus escritos, bien novelas o ensayos, el género literario no importaba mucho con tal de difundir las nuevas ideas en busca de una sociedad que debía de

surgir tras los años de sufrimiento pasados. Una literatura de compromiso, crítica, a la vez de divulgadora de las nuevas necesidades y derechos que se reclaman desde muy diferentes sectores sociales.

7.2. La I Guerra Mundial en las cubiertas de los libros

La mayor parte de las cubiertas seleccionadas relativas a la literatura surgida con motivo de la I Guerra Mundial son cubiertas dramáticas que muestran el horror de esa Guerra, el sufrimiento y los caídos en la contienda desde sus comienzos a las diferentes batallas que se sucedieron. En el aspecto plástico se va a ver incrementado el uso de la fotografía si bien el dibujo tampoco va a quedar en un segundo plano.



La editorial Juventud publica, si bien transcurridos 15 años desde comienzo de la I Guerra Mundial, una obra de Emil Ludwig que lleva el inequívoco título de *Julio 1914*.⁷¹⁵ Es una cubierta de autor anónimo y en ella se emplea la fotografía para reproducir de forma realista los sucesos acaecidos.

La cubierta se ha dividido en cuatro cuadrados y en cada uno de esos cuadrados aparece la fotografía de los políticos que declararon la Guerra.

En el centro de la cubierta se ha colocado en tinta roja el título de la obra *Julio 1914* escrito en letra cursiva como si se tratara de la fecha de un escrito hecho a mano en la que la firma es la de los representados.

Es una cubierta impactante a pesar de su sencillez tanto en el aspecto compositivo como en los recursos utilizados y ofrece un mensaje inequívoco de lo que la decisión de los personajes representados supuso para la humanidad y, en la actualidad, pasado un siglo desde el comienzo de la contienda se ha convertido la propia cubierta en un documento histórico al representar las efigies de los actores protagonistas de la Guerra.

Dentro de la numerosa bibliografía referente a la I Guerra Mundial encontramos un abundante número de cubiertas realizadas por el prolífico Ramón Puyol que, junto con otros compatriotas, ponen su arte al servicio de la paz, una paz que es uno de los bienes más preciosos del hombre pero que éste, con frecuencia, la dilapida sin dar importancia a las vidas que se sacrifican en toda contienda.

Este artista, cuyo nombre referiremos con frecuencia, realiza la cubierta para la obra del francés Henri Barbusse *El fuego*⁷¹⁶ que, de acuerdo con las premisas de un cartel publicitario, lleva intrínseco un claro y contundente mensaje

⁷¹⁵ Ludwig, Emil. *Julio, el mes trágico*. Barcelona, Editorial Juventud, 1929.

⁷¹⁶ Barbusse, Henri. *El fuego diario de una escuadra*. Madrid, Cenit, 1930.



sobre el terror que se vive en los campos de batalla. La cubierta destaca por la simplicidad de formas y colores que potencian el mensaje que el artista pretende transmitir. El fondo de la cubierta es de color rojo, rojo de atardecer pero rojo también por el fuego de las bombas y de su fuego destructor. De hecho la palabra fuego es la que proporciona el título a la obra. En el primer plano nos encontramos con la silueta de un soldado. Es una figura majestuosa, cuya sombra, de grandes proporciones, nos muestra la imagen de un hombre fuerte pero que a pesar de su fortaleza física camina encorvado, cansado, abatido por su permanencia en el frente. Lleva en su mano una bayoneta y al fondo se vislumbra en color negro la alambrada espinosa de la trinchera.

El título de la obra *Fuego*, escrito con tinta blanca destaca poderosamente sobre toda la composición. Es de gran tamaño y forma un semicírculo sobre la cubierta a modo de arco.

Toda la composición es una denuncia de la crueldad bélica y los colores elegidos son un acierto pues contribuyen a reforzar el mensaje. Lamentablemente, unos pocos años después, Ramón Puyol pondrá su arte al servicio de la denuncia de la crueldad de la guerra pero en esa ocasión se tratará no ya de una guerra ajena, narrada por escritores extranjeros, sino de una guerra que se librará en su país.

De esta obra existe una segunda edición ilustrada por el artista polaco Marian Racwicz que se analizará posteriormente cuando se muestre la contribución de los artistas extranjeros al desarrollo del arte gráfico en nuestro país en las primeras décadas del pasado siglo XX.



Para la obra de Ernest Glaezer *Los que teníamos 12 años*⁷¹⁷ Puyol crea una cubierta que parece inspirada en las cubiertas constructivistas alemanas y soviéticas. Dibuja en el centro de la misma un gran punto interrogativo en el que inscribe una serie de personas que se han dibujado de forma esquemática. Sus cuerpos están realizados con formas geométricas con ángulos muy marcados y cortantes, sin ningún rasgo, son simples formas.

En la parte inferior aparece una gran bota con una espuela que aplasta una ciudad representada por un edificio.

En la composición destaca la figura de un joven que, a diferencia del resto, no se ha inserto dentro del punto interrogativo. Este personaje está pensativo y solitario, víctima de todo lo que acontece en su entorno en un futuro incierto tal y como muestra el punto interrogativo.

⁷¹⁷ Glaezer, Ernest. *Los que teníamos 12 años*. Madrid, Cenit, 1929.

De forma similar a la cubierta anterior los elementos elegidos por Puyol están muy meditados ya que el artista trata de buscar complicidad con las personas que observan su cubierta y que, al contemplarla, se pregunten el porqué de esa situación y los daños que producen en la vida de las personas para finalmente conseguir una paz, simbolizada por unas manos entrelazadas, conseguida a través del sufrimiento. Nuevamente los colores elegidos, son el negro, el tierra y el rojo junto al blanco.

Esta es una de las obras de Puyol más influenciadas por los trabajos de las editoriales alemanas ya que podemos encontrar en ella algunas semejanzas, especialmente en lo relativo a la disposición de los elementos y su variedad con la cubierta realizada por László Moholy-Nagy para la obra de Erwin Piscator *El teatro político* editada por Adalberg Schulz en el mismo año de 1929. Puyol sustituye el fotomontaje por personajes salidos de su mano y que demuestran que Puyol busca incorporar a su obra los esquemas más vanguardistas a los que los diseñadores gráficos recurrían en la Europa de esos años.



De esta obra hay incluso una tercera edición en la que se han modificado completamente todos los elementos compositivos desde el colorido hasta los elementos de la misma. Para esta nueva edición se ha dibujado tanto para la cubierta como para la contracubierta un dibujo simétrico realizado con formas angulosas pero zigzagueantes que recuerdan en esta ocasión los modelos futuristas más agresivos en sus líneas así como el empleo del color azul igualmente muy utilizado en los cielos futuristas tantas veces representados por los artistas de este movimiento y que, la mayoría de las veces, estaban surcados por veloces y gráciles aviones a los que estos artistas también profesaban una gran devoción.

Estos dibujos capitalizaron muchas de las campañas publicitarias de las nuevas líneas aéreas italianas. Nada sabemos de este cambio radical pero podemos suponer que tratara de experimentar con otros elementos vanguardistas para la realización de sus obras por nuestro artista.

Ramón Puyol continua con su trabajo de ilustrar las cubiertas de obras referentes a la I Guerra Mundial a base de colorido evitando las composiciones excesivamente dramáticas que también había utilizado, quizá para emplear un lenguaje más moderno pero no por ello con menor fuerza expresiva en el que con elementos sencillos se perciben mensajes simples, metafóricos pero fácilmente comprensibles.

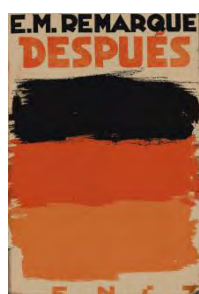
En esta línea más sencilla ilustra la cubierta de la obra de Charles Yale Harrison que habla sobre la infamia de los altos mandos militares durante la Guerra que obligaron a los soldados a realizar misiones imposibles. El libro lleva

por título *Los generales mueren en la cama*⁷¹⁸. En ella dibuja a base de tintas planas una figura un general de grandes dimensiones, con su uniforme lleno de medallas y en su rostro se distingue un gran bigote blanco pero en el que no se aprecian apenas rasgos. Una ligera línea blanca marca los brazos mientras que el resto del cuerpo está indiferenciado.



Bajo esta figura imponente, a sus pies, el artista ha dibujado, también a bases de manchas de color, las figuras de unos hombres que han caído en el campo de batalla, mientras el general permanece de pie, sin rostro. Es una forma que asemeja más a un fruto que a una cabeza humana, insensible al dolor que sufren los soldados en la guerra.

Nuevamente la tipografía completa la composición y, mientras que el nombre del autor se ha colocado de forma tradicional en la parte superior de la cubierta, el título está en la mitad inferior de la misma, atravesándola en forma diagonal y combinando los colores de la cubierta, azul verde y blanco con una tipografía de corte moderno de palo seco y formas geométricas.



Unas bandas de colores que representan la bandera de Alemania, territorio que sufrió las consecuencias de una derrota, son el motivo con el que ilustra Puyol la obra de Remarque *Después*⁷¹⁹. Es una cubierta de gran modernidad y atrevimiento ya que el artista, aunque opta por la tinta plana característica de la gráfica de esos años, deja sin perfilar los límites de las bandas a modo de brochazos sueltos hechos en una pared lo que confiere a la composición una mayor fuerza expresiva, soltura en el trazo, dominio del dibujo a la vez que modernidad haciendo un guiño hacia una incipiente abstracción.

Esta no es la primera vez que Ramón Puyol opta con un dibujo realizado a base de bandas de tintas planas ya que con anterioridad había ilustrado la cubierta de la obra de Ernest Glaezer *Paz*⁷²⁰ publicada un año antes.



Para ilustrar esta obra el artista utiliza tres bandas: dos de color negro en los laterales y una de color magenta en la que con grandes letras de color blanco que cubren toda la franja escribe en sentido vertical la palabra *Paz*, título de la obra.

Las dos bandas laterales negras están ilustradas, con el mismo color magenta, con elementos que simbolizan la guerra. En ella descubrimos unos tanques, unos buques de una armada en

⁷¹⁸ Harrison, Yale Charles. *Los generales mueren en la cama*. Madrid, Cenit, 1930.

⁷¹⁹ Remarque, E.M. *Después*. Madrid, Cenit, 1931.

⁷²⁰ Glaezer, Ernest. *Paz*. Madrid, Cenit, 1930.

formación lista para el ataque, soldada con espadas en la mano, un pelotón de fusilamiento, una mano con una granada en la mano y un grupo de manifestante que llevan una pancarta. Todos estos elementos son los que entran en juego cuando se rompe la paz y que se convierten, lamentablemente, en protagonistas de la barbarie y crueldad que toda guerra conlleva.

Los dibujos están realizados de forma esquemática y, aunque pudieran parecer simples e infantiles, sin embargo, muestran el conocimiento y la continua búsqueda del artista para sorprender con sus obras y demostrar su gran valía artística.

La tipografía es de palo seco, moderna, fácilmente legible en consonancia con los preceptos tipográficos establecidos por la Bauhaus.

La cubierta, igualmente de Puyol, que ilustra la obra de Arnold Zweig *El sargento Grischa*⁷²¹ es, nuevamente, una muestra de la constante búsqueda de nuevos lenguajes con los que poder expresarse y elevar la calidad del diseño gráfico español durante los años veinte en los que la influencia de artistas extranjeros era muy destacada⁷²².



En esta ocasión el artista recurre al fotomontaje para proporcionar mayor dramatismo a la cubierta. Sobre un fondo rojo hay una sombra de color tierra en la que yace el cuerpo de un soldado caído en el frente. Ya ha transcurrido un tiempo desde su muerte ya que su cabeza se ha convertido en un esqueleto del que se aprecian los huesos de sus brazos, en cruz, como víctima inocente de la barbarie y la calavera de su cabeza. El resto de su cuerpo está cubierto por la ropa de soldado que permanece en buen estado.

La imagen se ha colocado en contrapicado para apreciar con mayor nitidez la suerte que ha corrido el soldado abandonado en un campo de batalla.

La cubierta se completa con una tipografía en color blanco lo que aligera la escena ya que rompe la tensión que se produce con la contemplación del cuerpo del soldado fallecido. La tipografía tiene movimiento y sigue el modelo de la letra Futura alemana.

En esta cubierta podemos encontrar una cierta influencia del artista alemán John Heartfield sobre Ramón Puyol tanto por el empleo del fotomontaje como por el gran dramatismo, como hemos apuntado anteriormente de la composición, ya que es muy característico del artista alemán el empleo de esqueletos para alertar y

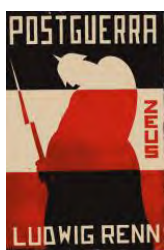
⁷²¹ Zweig, Arnold. *El sargento Grischa*. Madrid, Cenit, 1929

⁷²² Para la editorial Cenit trabajaron artistas polacos como Mauricio Amster y Marian Racwicz. Esta editorial importó a España algunas de las cubiertas realizadas por los más destacados artistas como John Heartfield como comprobaremos posteriormente.

exponer la realidad de la guerra y las consecuencias de la opresión de los pueblos que conllevan a la muerte y destrucción.

Tiene, igualmente cierta semejanza con la ya descrita *Fuego* si bien en ella prima el dibujo mientras que en esta es el fotomontaje lo que evita caer en clichés ya que se añade la novedad debido a la utilización de diferentes técnicas: dibujo y fotomontaje.

En la misma línea de denuncia de la Guerra y las consecuencias de la derrota encontramos la cubierta que ilustra la obra de Ludwig Renn *Postguerra*⁷²³ en la que aparece la firma de Laciara o Laciara .



En ella, con un dibujo simple y con un claro mensaje, el artista limita su composición a la sombra de un soldado alemán, puesto que cubre su cabeza con un casco propio del ejército de este país. El soldado tiene la cabeza baja en señal de derrota a pesar de que todavía lleva en su mano una bayoneta utilizada en la lucha, lucha que ya es inútil pues el ejército al que pertenecía ha sido derrotado y ahora comienza la etapa de la posguerra, tal y como el título de la obra indica que también será dolorosa para los perdedores.

Con respecto a la composición la cubierta está dividida en tres franjas: negra en la parte superior, blanca la central y roja la inferior. En la parte central de la misma es la ocupada por la figura del soldado que, a su vez, está dibujado igualmente con tres bandas cromáticas pero dispuestas de forma diferente a la del fondo para que la figura destaque sobre el mismo: blanca para la parte superior de la figura, roja para el torso y negra de la cintura hasta las piernas. Las formas del cuerpo del soldado no se distinguen ya que está cubierto por un grueso capote.

Los colores elegidos son muy simbólicos ya que el rojo siempre ha simbolizado cuando se trata del ejército el coraje pero también la sangre derramada, negro, debido a la derrota y, finalmente, blanco como símbolo purificador y de esperanza. Estos colores pueden también hacer referencia a la bandera alemana o a la francesa en una simbiosis de los símbolos en el que el rojo es propio de ambas, pero no así el negro y el blanco que correspondería un color a cada país.

La tipografía elegida es de color blanco, de palo seco, muy moderna, fácilmente legible y además completa la composición de forma armónica y equilibrada.

La novela de guerra tuvo un gran éxito de público y uno de los escritores más afamados por sus relatos sobre la contienda fue Erich María Remarque. Escritor y soldado, de su pluma salieron unas páginas que no dejan indiferente al

⁷²³ Renn, Ludwig. *Postguerra*. Madrid, Zeus, 1931.

lector, incluso en nuestros días, dado que vivió, por su condición de soldado, todas las penurias de la guerra tanto en el frente como en las ciudades que y a la población civil. Una de sus novelas de mayor éxito fue *Sin novedad en el frente* de la que se hicieron al menos tres ediciones ⁷²⁴ y cuya cubierta estudiaremos al hablar de la relación entre cubierta y cartel publicitario cinematográfico.

Hay que destacar que la editorial España fue la responsable de la edición en nuestro país de esta obra así como de la publicación periódica homónima *España* desde cuyas páginas se ejercía una implacable crítica hacia los así llamados germanófilos que se acompañaban también por las caricaturas y dibujos satíricos del gran dibujante Bagaría.

Los relatos de guerra también dan origen a otro género literario como es el de la narración de los hechos heroicos de hombres que sacrifican sus vidas por unos ideales como sucede con la obra de Theodor Plivier *Los coolies del Káiser*⁷²⁵. Para ilustrar la segunda edición de este título el artista García Ascot nos presenta un dibujo de líneas sutiles que sirven para dibujar de espaldas a los marineros alemanes mientras que para el dibujo de los cañones del barco utiliza un grueso trazo negro para resaltar la importancia de estas armas en la guerra en el mar. Estos cañones están ligeramente inclinados, dispuestos a disparar a su objetivo, un barco que se vislumbra en la lejanía.

La cubierta es a tres colores blanco, azul y negro, los primeros siempre muy vinculados al mar, que está representado por un conjunto de líneas azules y blancas que figuran las olas en un mar tranquilo y que verá interrumpida su quietud por la batalla.

Es una cubierta que, a diferencia de las anteriores, carece de dramatismo a pesar de la rotundidad con la que el artista ha subrayado el arma mortífera de los cañones.

La tipografía es igualmente atractiva, moderna, de fácil lectura lo que también confiere una gran modernidad a la cubierta formando un conjunto armónico y moderno entre dibujo y tipografía.

En la guerra los soldados son aquellos que sufren y arriesgan su vida en cada batalla pero también la población civil que contempla cómo sus seres queridos sufren y combaten por la libertad mientras ellos luchan por la supervivencia. Esta es la imagen que presenta la cubierta de Manuel Benet para la

⁷²⁴ Remarque; Erich María. *Sin novedad en el frente*. 3ª ed. Madrid, España, 1929.

⁷²⁵ Plivier, Theodor. *Los coolies del Káiser. Novela de la marina de guerra alemana*. 2ª ed. Madrid, Zeus, 1930.

obra de Alan Hillgarth *El Monte Negro*⁷²⁶. En ella, en un rectángulo en posición vertical el artista ha encuadrado un pico de una montaña en color negro para hacer referencia a su nombre y, en la parte inferior el rostro de un hombre. Es un rostro, serio, enjuto, surcado por profundas arrugas y con una mirada penetrante de todo lo vivido hasta la fecha. Es difícil decir si se trata de un soldado o de un civil, pero lo que sí es cierto es que el personaje es víctima de la contienda. El color es el negro y la única luz es la del blanco del fondo del paisaje dado que la imagen está encuadrada en un borde de color gris.



La tipografía es muy destacada, de color rojo de forma más clásica y tradicional, pero es la única nota de color y con ella se escribe el título de la obra mientras que, para el nombre del autor se utiliza tinta blanca que produce un menor impacto y queda en un segundo plano.

Enrique Garrán ilustra la cubierta de la obra de Roland Dorgelés *Cruces y muertos*⁷²⁷ en la que nos presenta la figura de un monje, en escorzo, vuelto de espaldas. Con su mano derecha está bendiciendo un camposanto lleno de cruces y tumbas. Es una cubierta sobria en color, realizada en dos colores: blanco y marrón, marrón es el color de la tierra que sepulta a esos muertos. La composición es equilibrada por el trazado de las líneas y por la forma en la que el artista resalta los elementos de la composición a través del sombreado para lograr una línea expresiva.



El título y el nombre del autor, así como la firma del artista, creador de la cubierta, son todas de color marrón. La tipografía está bastante elaborada, de trazo grueso y formas geométricas por lo que podemos suponer que en su creación intervino Garrán que dibuja su propia firma.

Más dramática, con un fuerte contraste de colorido es la cubierta para la obra de Florian Parmentier *El huracán*⁷²⁸ en la que un personaje vestido con indumentaria militar y con un fusil colgado en su espalda camina por un campo, posiblemente de batalla donde reina la desolación. Esta desolación se ve acrecentada por los colores de la cubierta, todos ellos en color tierra de diversas tonalidades. La nota de color es la del rostro del soldado que es de color amarillo pues se trata de una calavera que contrasta con la corpulencia del soldado envuelto en un grueso abrigo. Podemos apreciar sus manos que son también las de un esqueleto. Esta figura porta en su mano una bomba para terminar de aniquilar la poca vida que queda en el campo. El artista a



⁷²⁶ Hillgarth, Alan. *El Monte Negro*. Madrid, Espasa Calpe, 1935.

⁷²⁷ Dorgelés, Roland. *Cruces y muertos*. Madrid, Ediciones Literarias, 1930.

⁷²⁸ Parmentier, Florian. *El huracán*. Barcelona, Gassó, 1930.

través de esta imagen ha querido, probablemente, representar la barbarie de todo campo de batalla y de toda guerra donde el exterminio prevalece sobre cualquier otro valor. Es la nueva representación de la muerte que pasea triunfante. Es un dibujo de una gran soltura y frescura por el trazo de líneas.

La tipografía es de gusto decó, con formas geométricas. El nombre del autor, colocado en la parte superior así como el título en la inferior encuadran la composición.

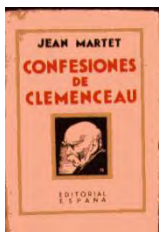


Finalmente, una nueva cubierta, esta vez realizada por Manuel Benet recurre, nuevamente, como motivo principal de la misma a los emblemas de banderas y escudos. Esta vez dibuja un escudo con un águila y una bandera con tres bandas: roja, blanca y negra. En el lado izquierdo aparece un águila imperial pero que no tiene las alas desplegadas como es costumbre en el escudo alemán sino plegadas, en señal de pérdida de poder a la par que también puede representar una forma de derrota. Sobre la bandera se ha escrito en letra cursiva el título de la obra que carece de autor puesto que en el título éste ya está incluido pues se trata de *Memorias del príncipe de Bülow*⁷²⁹.

Es una cubierta sobria por los colores empleados en la que predomina el negro y el gris, este último para el águila. A pesar de la existencia del color rojo, color vivo y vibrante, no se logra vencer la sensación de dramatismo y tragedia que las memorias pueden presagiar pues supone que se refiere a la derrota alemana en la I Guerra Mundial cuando el esplendor de vieja Prusia se desvanece.

En esta ocasión el mayor peso en la composición es para la tipografía que no solamente completa la cubierta sino que forma parte de ella proporcionándola fuerza e impacto visual.

Si en Alemania se vive la derrota a través de un libro de memorias, en Francia, por el contrario, se vive la consolidación y reforzamiento de la III República a través de Georges Clemenceau cuyas confesiones son recogidas por Jean Martet en un libro titulado *Las confesiones de Clemenceau*⁷³⁰ a la que Manuel Benet pone su arte al servicio de la edición de la obra.



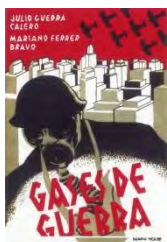
En esta ocasión la cubierta es sobria, de corte tradicional. En la cubierta se ha inscrito un rectángulo que, a modo de marco, encuadra la composición. En la parte superior el artista coloca el nombre del autor y, en tinta roja, coloca las dos palabras del título y, en el centro a modo de unión la preposición que une las dos palabras.

⁷²⁹ Príncipe de Bülow. *Memorias del príncipe de Bülow*. Madrid, Espasa Calpe, 1931.

⁷³⁰ Martet, Jean. *Las confesiones de Clemenceau*. Madrid, Editorial España, 1930.

Debajo del título se coloca en un pequeño recuadro la representación del político francés Georges Clemenceau.

El retrato está realizado con un gran dominio de la técnica del retrato. Con pocas líneas y unas ligeras sombras nos presenta el rostro de un anciano que ha vivido grandes sucesos históricos en los que ha llegado a ser protagonista y, desde la perspectiva que otorgan los años, narra sus impresiones para que sirvan de ejemplo a sus compatriotas.



Una cubierta algo posterior en el tiempo pero que continúa evidenciando el terror de la guerra es la realizada por Serra-Molist para la obra *Gases de guerra*⁷³¹. Es una cubierta muy cartelística de carácter más bien realista y, lamentablemente, un año después los muros de nuestras ciudades se cubrirán por este tipo de carteles debido al comienzo de la Guerra Civil Española.

En esta cubierta el artista coloca en primer plano el rostro y los hombros de un soldado cubierto con casco y que cubre su cara con una máscara antigás para protegerse probablemente del mortífero gas mostaza empleado en la I Guerra Mundial.

En ella también se representa una nueva arma mortal, el avión, un elemento fruto de la investigación y del desarrollo pero que, lamentablemente, en lugar de servir al objetivo para el que fue creado, el hombre lo utiliza como arma de destrucción contra la población civil tal y como el artista lo explica en la cubierta. En ella como fondo, tras el soldado aparece una ciudad con la silueta de sus edificios algunos, de construcción moderna como los rascacielos que comenzaban a crecer con el desarrollo urbanístico de las grandes urbes, y sobre los que sobrevuela unos aviones en formación con el objetivo de bombardear dicha ciudad. Estos aviones están dibujados de forma esquemática muy similar a los dibujados en años anteriores.

Como en la mayoría de las cubiertas que tratan temas de conflictos armados el fondo de la cubierta es de color rojo intenso y aquellos que infringen dolor a la sociedad, soldados y aviones son de color negro. En un primer plano, una mancha blanca, que representa el gas y sobre la que se ha colocado el título de la obra en letra roja, de palo seco, con acusadas formas geométricas posiblemente fruto de la mano del artista.

Otra cubierta de una edición tardía en la que se presenta un paisaje desolador es la realizada por el artista Marco, que fue un pionero en la ilustración a color de las cubiertas de libros y que sirve de ilustración al título de Amado Nervo *En torno a la guerra*⁷³² en la que el artista abandona su paleta de colores y

⁷³¹ Guerra Calero, Julio y Ferrer Bravo, Mariano. *Gases de guerra*. Barcelona, Editorial Barcelona, 1935.

⁷³² Nervo, Amado. *En torno a la guerra*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1928.

opta por un dibujo hecho a una tinta, en negro en la que aparece una iglesia y junto a ella una tumba con una cruz rodeada de piedras que señalan en lugar del enterramiento.



Es una cubierta de una composición perfecta en la que el dominio de la perspectiva y la distribución de los elementos están todos ellos equilibrados. Es un dibujo de carácter realista que expresa a la perfección el sentimiento de tristeza, desolación y muerte que toda guerra deja tras de sí.

La cubierta está bordeada por una orla con ornamentaciones vegetales de inspiración renacentista. La tipografía es también de corte clásico. La información del autor de la obra y así como al título están dispuestos en la parte superior de la cubierta sobre un rectángulo blanco separados del resto de la composición.

7.3. La técnica al servicio de las armas. Los logros de la aviación y su trágica utilización en la I Guerra Mundial

La guerra implica la lucha de los hombres en los campos de batalla pero también el desarrollo de una industria que se vuelca en ofrecer máquinas mortíferas cada vez más avanzadas. El desarrollo de la industria armamentística surgió con gran fuerza durante la I Guerra Mundial y, en especial, en el campo de la aviación y en la guerra marítima. Estos nuevos instrumentos propiciaron el surgir de una abundante literatura que no podía sino expresar su sorpresa y cantar las gestas de esos nuevos instrumentos que extendían la lucha al mar, mucho más conocida desde la Antigüedad pero con barcos muy sofisticados como por ejemplo los submarinos o, el gran logro del hombre del siglo XX, la conquista del aire gracias al desarrollo de la aviación.

Mientras que en las anteriores cubiertas en las que el argumento se restringe a los campos de batalla podemos destacar como rasgo común a todas ellas el de estar ejecutadas con los colores negro, tierra o rojo. Cuando se trata de ilustrar obras sobre la marina y la aviación se suelen utilizar otra gama de colores en los que siempre estará presente el color azul o una gama de verdes para indicar bien el cielo o el mar.



Para narrar estas gestas en nuestro país, a pesar de neutralidad española, encontramos una colección que lleva por título *Maravillas de la Guerra Aérea y Submarina* dedicada a las gestas bélicas llevadas a cabo en el mar y en el aire. Dentro de esta colección, que tenía un precio muy asequible para que el gran público pudiera tener acceso a su lectura, encontramos la obra titulada *El buzo heroico*⁷³³ cuya cubierta nos sorprende con un enorme barco que ocupa la parte

⁷³³ *El buzo heroico*. Madrid, Tipografía Yagües, 1915.

central de la cubierta y en la proa, en lugar de los tradicionales mascarones de los barcos de los siglos anteriores, nos encontramos con el rostro de un viejo marino, con grandes bigotes y que ocupa toda la parte frontal del barco. Es una cubierta que nos introduce al mundo mágico de la ciencia ficción como también pudiera ser ciencia ficción los adelantos técnicos que se desarrollaban de forma imparable y que sorprendían a la mayoría de la población.

En la cubierta predomina el color azul pero, sin embargo, destaca el color blanco del barco lo que le proporciona un mayor aspecto fantasmal y parece provenir de otros mundos en un juego entre realidad y ciencia ficción en la que la ciencia ficción deja de serlo para convertirse en una realidad absoluta.

En el tema de la aviación los ejemplos son más abundantes y variados y en ellos podemos apreciar un amplio crisol de tendencias desde la representación realista hasta la metafórica y en donde se puede apreciar la influencia de las tendencias futuristas y la veneración de ésta por la aviación.



Dentro de la colección mencionada de *Maravillas de la guerra aérea y submarina* encontramos una obra específica dedicada a las vidas perdidas con motivo del empleo de aviones que se titula *Tragedia en los aires*⁷³⁴ en la que el artista Selma dibuja una calavera con alas que se eleva en el firmamento y que sobrevuela la tierra de la que despegan aviones. Es una cubierta impactante, en la que destaca el blanco de la muerte representado por la calavera, colocada en el centro de la composición y de la cubierta sobre un firmamento negro. El planeta tierra está colocado en el ángulo inferior derecho y es el que proporciona una nota de color y que nos alerta, con un mensaje de gran modernidad, ya que la fecha de publicación es la de 1916, cómo el hombre puede llegar a destruir el planeta con sus artefactos no sólo aéreos sino en un futuro las naves espaciales.

Con respecto a la tipografía y a la ubicación de la información referente al título y al nombre de la colección se repite un idéntico esquema al anteriormente mencionado para mantener una unidad e identidad dentro de toda la colección.

La recién nacida aviación y sus continuos logros al poder acercar lugares y ampliar su autonomía de vuelo maravillaba y fascinaba a la sociedad de esos años que admiraba y se sentía orgullosa de las grandes hazañas de aviadores durante la Gran Guerra. Todos estos motivos dieron lugar a una literatura en la que la realidad se combinaba con la ficción y se creó un género literario de entretenimiento, de aventuras fantásticas que veía incrementar día a día su número de lectores.

⁷³⁴ López Moya, Diego. *Tragedia en los aires*. Madrid, Tipografía Yagües, 1916.

Dentro de este género de aventuras relacionadas con aviones encontramos dos cubiertas realizadas por el artista Máximo Ramos que ilustran las narraciones fantásticas referidas a las hazañas aeronáuticas como son la titulada *Cuarenta mil kilómetros a bordo del aeroplano fantasma*⁷³⁵ en la que el artista representa un paisaje misterioso e irreal, fantasmal como el propio título indica. Este paisaje está reforzado por los colores empleados como son el color rojo, el sepia oscuro que divide la cubierta en dos bloques perfectamente diferenciados y que se contraponen en forma diagonal.



En el ángulo inferior izquierdo dibuja un paisaje en el que destaca la representación de un volcán en erupción. Sus laderas son de color rojo intenso debido a la lava que mana de su cráter y que recorre su ladera para finalizar en el mar, un mar oscuro, inquietante y misterioso.

El ángulo superior derecho está ocupado por un aeroplano suspendido en el aire con su gran hélice en el morro en movimiento por lo que sabemos que es un aeroplano que sobrevuela la escena. Es el color de blanco de la hélice en movimiento el que destaca sobre un cielo igualmente oscuro y fantasmagórico como el título de la obra indica.



Otra cubierta realizada igualmente por Máximo Ramos, un año antes de la anteriormente descrita, y en el que de nuevo el motivo principal de la composición es un avión, es la titulada *Policía telegráfica*⁷³⁶ en la que, a diferencia de la anterior, junto al inherente realismo de la práctica totalidad de las creaciones de Ramos nos encontramos con signos de modernidad al realizar la ilustración.

Se ha dibujado en el ángulo superior derecho un aeroplano, en ambas cubiertas, como hemos podido comprobar, el elemento principal no está colocado en el centro sino en los ángulos superiores para reforzar la idea de cómo esos nuevos aparatos pueden surcar los aires y llegar a cualquier punto por inaccesible que éste sea de forma veloz.

Destaca dentro de la composición el paisaje árido que indica la tierra. En este caso, a diferencia del anterior, el paisaje terroso, amarillento, que cubre la mitad inferior de la cubierta nos recuerda los paisajes áridos de la meseta representados por la denominada Escuela de Vallecas a la que pertenecían figuras tan destacadas del panorama artístico español de esos años como Benjamín Palencia o el escultor Alberto Sánchez. En esta ocasión Máximo Ramos ha trascendido el detalle minucioso y opta por un paisaje universal, muy bien construido y de gran fuerza visual.

⁷³⁵ El Capitán Sirius (J. De Nogara) *Cuarenta mil kilómetros a bordo del aeroplano fantasma*. Madrid, Saturnino Calleja, 1923.

⁷³⁶ El Capitán Ignotus. *Policía telegráfica*. Biblioteca e Imprenta de Rivadeneyra, 1922.

En estas dos obras percibimos cómo el artista se decanta hacia un evidente realismo para hacer llegar el mensaje de la forma más clara y evitar así cualquier equívoco en la lectura de la imagen, recurso muy utilizado en la publicidad, especialmente en la realizada a través de carteles en los que Máximo Ramos era un gran experto.

Nuevas representaciones de la aviación las encontramos en tres cubiertas realizadas por el artista Santiago Pelegrín, publicadas todas ellas por la editorial Zeus para la que Pelegrín trabajó estrechamente. Dos ilustran las obras escritas por dos comandantes de aviación españoles el comandante Romero y el comandante Franco en las que se evidencian la influencia del neo cubismo y del neo futurismo y la tercera por el capitán Núñez Maza.



Para la obra *Buitres pro aviación*⁷³⁷ del comandante Romero, Pelegrín, muestra un dibujo muy simple realizado con gran economía de líneas con las que representa una avión surcando mares y cielos. El aeroplano está ubicado en la parte central de la cubierta, de manera inclinada, reforzando la idea del vuelo del aparato que planea entre el cielo y el mar.

En esta composición tiene un papel muy destacado la tipografía que completa la composición dado que la palabra *Buitres* del título está escrita con unos tipos grandes en primer plano y que van disminuyendo según se continúa escribiendo para dar mayor sensación de profundidad y lejanía. Esta tipografía tiene una clara influencia de la Bauhaus alemana al ser de palo seco y de fácil lectura.

Los colores de la cubierta son sobrios en la que predomina el color azul junto al blanco y gris para indicar las olas del mar y el perfil del avión.



La segunda cubierta que ilustra la obra titulada *Madrid bajo las bombas*⁷³⁸ Santiago Pelegrín ha dibujado un avión similar a los aviones dibujados por los artistas italianos futuristas. En esta ocasión la cubierta se asemeja a los carteles publicitarios que exaltaban la pujante industria de la aviación italiana. El avión es de color gris y destaca vivamente sobre el fondo rojo de la cubierta en clara alusión a los cielos iluminados de rojo cuando el terreno es bombardeado por los aviones.

En la tercera cubierta para la obra del ya mencionado capitán Núñez Maza titulada *Viento del Sahara, Diario de un aviador*⁷³⁹ Pelegrín vuelve a incluir un personaje, en este caso el aviador cautivo que está formando un todo con su

⁷³⁷ Comandante Romero. *Buitres, pro aviación*. Madrid, Zeus, 1930.

⁷³⁸ Comandante Franco. *Madrid bajo las bombas*. Madrid, Zeus, 1931.

⁷³⁹ Núñez Maza. Capitán. *Viento del Sahara. Diario de un aviador*. Madrid, Zeus, 1930.

aeronave caída. Es una cubierta en la que el artista a través de diversos planos vinculados entre sí nos muestra al aviador cautivo pues una gruesa línea negra se presenta en un primer plano y tras de ella el aviador, ataviado con sus gafas, gorro y chaqueta de cuero, junto a su avión si bien la perspectiva se pierde al dibujar un segundo barrote en color verde más al fondo. Es una composición compacta, en la que todos los elementos forman un todo bello, colorista y en la que nos indica el valor del piloto caído, la importancia de los aviones de la que el piloto no quiere separarse y la penuria de la cárcel. Los colores predominantes son el marrón, el verde y el blanco, este último destinado al avión. La composición se ha colocado en el centro de la cubierta en un cuadrado que en la parte superior e inferior deja un amplio margen blanco para escribir en la superior el título y, en la inferior el subtítulo y el nombre del autor. En esta ocasión el logotipo de la editorial se ha incluido dentro de la ilustración.



La composición se completa con una tipografía de palo seco, de trazo grueso para el título y el nombre del autor y de trazo más fino para el subtítulo.

La influencia del futurismo y más en concreto lo que se ha denominado la Aero pintura⁷⁴⁰ término que no se refiere a la representación de un avión en un cuadro, cartel o dibujo sino que nace cuando *surge una nueva visión de lo real, de un estilo de movimiento, de una descripción del "espacio envolvente invisible" del que habla Boccioni en sus ensayos*⁷⁴¹. Previamente habían existido otras representaciones de aviones, pues hay que tener en cuenta que los aviones respondían muy adecuadamente a la exaltación de la velocidad ensalzada por los futuristas en sus manifiestos.

En las cubiertas que se han seleccionado podemos apreciar, claramente, la influencia de esta Aero pintura que, a diferencia de las anteriormente descritas sí tratan de crear ese *espacio envolvente invisible* propio de esa Aero pintura que algunos de nuestros dibujantes más vanguardistas quisieron representar en sus creaciones y que en la fecha coinciden con la gran eclosión de este género pictórico.



Una primera muestra es la obra de Carlos Maside que ilustra la cubierta de Jaime Mir *Por qué me condenaron a muerte*⁷⁴² en la que el dibujante gallego representa una escuadrilla de aviones en formación y en pleno vuelo. Los aviones están dibujados de forma muy esquemática tal y como se pueden apreciar desde la tierra una vez que éstos se elevan. La composición de los aviones, triangular se eleva en contrapicado hacia el ángulo superior izquierdo de la cubierta. Junto a los aviones

⁷⁴⁰ *Aérea, cielos futuristas*, exposición. Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2005.

⁷⁴¹ Op. cit .p. 19.

⁷⁴² Mir, Jaime. *Por qué me condenaron a muerte*. Madrid, Zeus, 1930.

aparecen una serie de bandas anchas que representan la estela de los aviones y que, en picado, se dirigen hacia el ángulo inferior izquierdo en contraposición al punto de fuga de los aviones para proporcionar mayor sensación de altura y movimiento.

Los colores de la cubierta están muy contrastados, azul para el cielo, amarillo para las franjas y un color ocre para los aviones. El título no forma parte de la composición y se ha colocado en la parte superior sobre una ancha franja blanca.

La tipografía es de rasgos geométricos siguiendo la tendencia de la nueva tipografía de la Bauhaus.



Del artista Ramón Puyol del que en repetidas ocasiones hemos resaltado su capacidad para asimilar los nuevos lenguajes artísticos y dotar sus creaciones de gran atractivo y modernidad también encontramos su visión de los aviones. Su cubierta ilustra la obra de Henri Barbusse *Elevación*⁷⁴³ en la que Puyol, sobre un fondo azul oscuro, coloca dos aviones vistos desde arriba y, nuevamente, como en el caso de Maside con un punto de fuga en el ángulo superior de derecho. En este caso, los aviones dibujados por Puyol son mucho más esquemáticos y, en el caso del más pequeño sus alas son de color gris claro y sirven para que sobre ellas Puyol escriba el nombre del autor de la obra. Por otra parte el mayor es una casi abstracción del avión, abstracción que tanto interesaba investigar a Puyol si bien en esta cubierta es mucho más tangible la forma dibujada que en otras de sus numerosas creaciones.

En este caso dibuja una estela de color blanco que parte desde el ángulo inferior izquierdo y se extiende en la parte central a modo de unas alas de avión que se transforma y sirven para que el artista pueda escribir el título de la obra. La tipografía simula igualmente la estela de los aviones y, en la parte inferior de los tipos aparecen como desgarros, los mismos que todo avión deja cuando ha pasado a gran velocidad.



Es una cubierta de una gran originalidad que muestra una vez más la el deseo del artista de romper moldes tradicionales y expresarse a través de sus dibujos de forma clara y original según los modelos más vanguardistas internacionales.

De esta obra de Barbusse⁷⁴⁴ encontramos otra edición en catalán pero esta vez dibujada por el artista madrileño afincado en Barcelona Gumersindo Sáez de

⁷⁴³ Barbusse, Henri. *Elevación*. Madrid, Cenit, 1931.

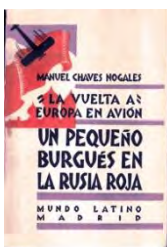
⁷⁴⁴ Barbusse, Henry. *Elevació*. Barcelona, Llibreria Vilella Barberá, 193-

Morales. Nuevamente, nos encontramos con un fondo azul cobalto surcado por aviones. Esta composición recuerda más la realizada por Maside ya que los aviones dibujados tienen el mismo punto de fuga hacia el ángulo superior derecho a partir del ángulo inferior izquierdo. Por el contrario, la estela, de color amarillo, similar a la de Maside, parte del ángulo inferior derecho y se extiende hacia el ángulo superior derecho. El lado derecho de la cubierta se ha reservado para colocar el título de la obra con una muy bella tipografía, moderna y atractiva. A diferencia de las composiciones anteriores, Sáez de Morales dibuja unos aviones de atractivos colores, rojos, verdes que contrastan sobre el fondo y llaman poderosamente la atención.



Junto a estas cubiertas que exaltan la aviación y las grandes posibilidades de avance tecnológico que suponía la conquista del aire por el hombre, nos encontramos otra cubierta firmada por Kyst, del que no poseemos ningún dato, que ilustra la obra de H. Gobsch *Europa en delirio*⁷⁴⁵. En ella, los tranquilos cielos azules han cambiado a rojo para indicar la batalla aérea que el artista quiere representar. En ella un conjunto de aviones, dibujados en picado y contrapicado, libran una gran batalla en el aire y una fuerte luz roja parte desde la tierra a modo de bomba que destruye no solamente la tierra sino que también envuelve en su marcha mortal a varios aviones. Es una cubierta de gran movimiento, muy equilibrada y que trata de demostrar por medio de la fuerza expresiva de la imagen cómo el desarrollo tecnológico en manos de los hombres se puede convertir en un arma de gran poder destructor.

Llama la atención la forma de componer el título, formando un ángulo en la parte superior de tal forma que la palabra Europa queda exenta en el lado izquierdo destacando sobre el restos del título compuesto por la preposición y la palabra delirio.



Manuel Benet ilustra una cubierta en la que dibuja un avión que desciende en picado y donde se aprecian unas banderas rojas para indicar que ha llegado a la nueva Rusia tras la Revolución de Octubre. El avión está colocado en el ángulo superior derecho, inserto a su vez en un cuadrado. Esta es la cubierta que ilustra la obra de Manuel Chaves Nogales *La vuelta a Europa en avión. Un pequeño burgués en la Rusia roja*⁷⁴⁶.

Es una obra editada con una fecha anterior a las previamente descritas y, en este caso, la representación de un avión no es el motivo principal de la cubierta sino que la complementa y trata de transmitir el mensaje de que la aviación es una

⁷⁴⁵ Gobsch, H. *Europa en delirio*. S.l., s. n. 1934.

⁷⁴⁶ Chaves Nogales, Manuel. *La vuelta a Europa en avión. Un pequeño burgués en la Rusia roja*. Madrid, Mundo Latino, 1929.

importante industria que sirve para la guerra pero que también en su aplicación a la vida cotidiana permite acortar distancias. El avión de esta cubierta se ha dibujado siguiendo algunos dibujos de los artistas italianos futuristas al igual que las representaciones de Maside, Sáez de Morales y Kyst en las que muestran una fuerte influencia del artista italiano futurista Giacomo Balla (1871-1958) y de Tato (Guglielmo Sassoni) (1896-1974) evidenciando cómo la aviación tuvo un fuerte peso en el movimiento futurista tanto en Italia como a nivel internacional divulgado por medio de carteles publicitarios que, como hemos dicho, ensalzaban la recién nacida industria aeronáutica italiana.

Independientemente del desarrollo de la guerra por mar y aire, también la industria de armamento para el ejército de tierra tuvo un gran desarrollo y se convirtió en un lucrativo negocio que permitió la formación de fortunas debido a la fabricación y al comercio de armas.



Frente a esta carrera armamentística diferentes escritores alzaron la voz y dejaron sus opiniones impresas en libros como es el caso de la obra de voz de Otto Lehmann en *La internacional sangrienta de los armamentos*⁷⁴⁷. Es una cubierta ilustrada con un fotomontaje que recuerda los fotomontajes de John Heartfield. En ella se muestran tres amenazantes cañones a punto de disparar. Como fondo aparecen una serie de billetes de banco de diferentes países expresando cómo este negocio se extiende por todo los países del mundo.

El fondo es de color rojo lo que hace que las armas resalten más. La tipografía es de color negro, con tipos de formas geométricas modernas y actuales.

7.4. El interés político y literario por la nueva Rusia Roja

La Revolución Rusa despertó un interés inusitado tanto por parte de los detractores de la Revolución, que sentían temor ante la posibilidad de su expansión al resto de países europeos que, a su vez, estaban envueltos en un cambio social debido a la consolidación y empuje de los partidos obreros y a los movimientos sindicales.

Por otra parte, los simpatizantes creían que había llegado el momento, a través del ejemplo de Rusia, de lograr una igualdad social a través de gobiernos liderados por comunistas.

Estos intereses contrapuestos fueron rápidamente vislumbrados por los editores, siempre en busca de lectores, de tal forma que surgieron numerosas publicaciones sobre Rusia tanto de escritores extranjeros que proporcionaban a los lectores su punto de vista sobre la nueva situación política y social como de escritores españoles que querían conocer, en primera persona, lo que estaba

⁷⁴⁷ Lehmann, Otto. *La internacional sangrienta de los armamentos*. Madrid, Cenit, 1929.

sucediendo en Rusia y escribir los relatos de sus impresiones, experiencias y vivencias en sus viajes a la nueva Rusia.

Junto a las obras de crónicas o relatos históricos de los acontecimientos en Rusia, los editores también vuelven la mirada a los nuevos narradores rusos que pueden, a través de novelas y relatos, proporcionarnos una visión de Rusia antes y después de la Revolución. Estos nuevos valores, muchos de ellos desconocidos hasta entonces, despiertan el interés en los editores españoles que encuentran en la narrativa rusa contemporánea de esos años un aliciente y una novedad para ofrecer a sus lectores.

Este fenómeno se extiende a todo tipo de editoriales y no solamente a las que, en repetidas ocasiones, denominamos de avanzada que veían a través de esos escritores un nuevo campo de negocio.

7.5. La literatura rusa en España tras la Revolución de Octubre

7.5.1. La nueva historia de Rusia tras su revolución y el recién nacido interés por los desconocidos escritores rusos

El descubrimiento de Rusia tras la Revolución de Octubre supuso en el mundo de la edición en España un interés hasta entonces prácticamente inexistente por los nuevos escritores que proliferaron tras la Revolución y que narraban al mundo tanto los logros revolucionarios como las historias cotidianas de la gente del campo y ciudad que, por primera vez, interesaban a la gran mayoría de la gente.

Ilustrar un mundo muchas veces desconocido para los dibujantes de cubiertas era, sin lugar a dudas, un reto. Se puede apreciar que en la mayoría de los dibujos se recurre al tipismo de indumentarias, a los elementos arquitectónicos más destacadas de la arquitectura rusa así como a signos y emblemas que se hicieron populares tras la Revolución de Octubre para ubicar al lector y hacerle más fácil la interpretación de la cubierta.

En las cubiertas que ilustran las obras de autores rusos nos encontramos con algunas firmas que son un referente dentro de la historia del diseño y del dibujo y todos ellos representaron este mundo desconocido y admirado por algunos de nuestros dibujantes.



Un ejemplo de cubierta en la que se recurre a los estereotipos folclóricos es la obra de Ramón Puyol que ilustra la obra de Valentín Kataev *El desfalco*⁷⁴⁸.

En ella Puyol recurre al atuendo masculino tradicional para ilustrar en la que en sobre un fondo de color ocre dibuja la imagen de un hombre ruso que lleva

⁷⁴⁸ Kataev, Valentín. *El desfalco*. Madrid, Cenit, 1929.

en la mano un pollo. La figura, colocada ligeramente inclinada, ocupa toda la parte central de la cubierta. Sus rasgos están realizados de forma esquemática al igual que la indumentaria donde se destaca el juego de luces y sombras para proporcionar volumen al personaje quizá evocando el pujante constructivismo ruso.

La tipografía empleada por el artista también tiene rasgos geométricos muy en el gusto de esos años y común a muchas de las cubiertas de esos años.

Una nueva imagen donde predomina la contundencia y fortaleza de la figura humana en la que se recrea al nuevo héroe fruto de la Revolución Rusa es la que ilustra la obra de Panait Istrati *Mijail*⁷⁴⁹ realizada también por Puyol.



En ella se representan dos obreros que caminan juntos con sus brazos entrelazados y con la camisa abierta como señal de su fortaleza. Las figuras se han colocado en el centro y, a lo lejos, se vislumbra un pequeño pueblo que queda en la lontananza. En esta ocasión, las figuras son simples manchas de tinta plana, sin ningún rasgo facial, ocre para la cara, cuerpo y brazos y azul o el propio color blanco del fondo para indicar la indumentaria de los dos personajes. Quizá Puyol, para exaltar el sentimiento de la camaradería entre los obreros no necesita detenerse en detallar los rasgos, simplemente el hecho de estar entrelazados es un signo suficiente para mostrar al espectador las virtudes humanas que el artista quiere transmitir con su cubierta.

Destaca en la composición la tipografía, muy probablemente realizada de nuevo por el propio artista, muy decorativa, de trazo muy grueso y que no solamente informa sobre el título y autor de la obra sino que completa la composición.



Una cubierta esquemática, parva en sus elementos pero de gran fuerza es la de la obra del escritor Boris Savinkov *Memorias de un terrorista*⁷⁵⁰. La composición está claramente dividida en dos mitades. La superior destinada para la información sobre la obra es decir; el nombre del autor y el título en el que ambos forman un conjunto indivisible ya que el tamaño de los tipos y los colores empleados para identificar al autor son iguales que los del artículo indeterminado y la preposición contenida en el títulos, mientras que los sustantivos son de un tamaño mucho mayor y también de diferente color. La tipografía sigue el modelo de los tipos Sans Serif es clara, contundente y decorativa.

La segunda mitad la destina a su creación artística y consiste en una mano que sostiene una pluma para escribir, tal y como reza el título, unas memorias

⁷⁴⁹ Istrati, Panait. *Mijail*. Madrid, Cenit, 1930.

⁷⁵⁰ Savinkov, Boris. *Memorias de un terrorista*. Madrid, Cenit, 1931.

personales. Llama la atención la mano. Es una mano fuerte, segura, grande frente a la sutileza de la pluma.



Puyol ilustra de nuevo otra obra del escritor Panait Istrati titulada *Rusia al desnudo*⁷⁵¹. En ella se representa una escena compuesta por diferentes personajes que representan distintos aspectos de la vida en cotidiana en Rusia. Puyol recurre otra vez a la gran simplicidad de trazo, pero no por ello carente de expresividad, y a elementos que claramente representan el cambio que se opera en Rusia tras la Revolución. Para identificar que se trata de Rusia, al fondo de la escena aparece la torre terminada en forma de cúpula de cebolla y también una chimenea humeante, símbolo del desarrollo industrial. En escorzo se ha colocado una mesa de la que solamente se aprecia una parte en la que hay comida y bebida y finalmente hombres trabajando en la construcción ya que uno sostiene una pala y otro empuja una carretilla. También están representadas las mujeres que, con un pañuelo a la cabeza, se incorporan al mundo del trabajo en igualdad de condiciones al hombre.

Los dibujos son, como se ha apuntado previamente, de trazo simple pero contundente, los contornos son de trazo grueso y recuerdan a los nuevos artistas de vanguardia de Rusia que han abandonado definitivamente la sutileza de los dibujantes publicitarios franceses e ingleses para mostrar dibujos más rotundos en el trazo, utilizando tintas planas. Los colores empleados son el azul y el ocre.

En el centro se ha colocado, a modo de cartel dentro de la cubierta, un rectángulo en color negro donde, con tinta blanca, se ha escrito el nombre del autor y el título de la obra con una tipografía de formas geométricas igualmente de gran modernidad.



Otra cubierta de Puyol ilustra la obra *El torrente de hierro*⁷⁵² de Alejandro Serafimovitch. Para esta ocasión Puyol opta por un dibujo en el que repite el mensaje de la importancia del trabajador en calidad de nuevo héroe contemporáneo. Para ello elabora una cubierta sobria de color dejándose seducir por el monumentalismo soviético a la hora de representar a los trabajadores y en el que se puede apreciar el gran dominio del artista del dibujo y su gran conocimiento de la evolución de los lenguajes artísticos.

Una vuelta a los principios establecidos en los que el mensaje debe de difundirse con la máxima claridad posible lo encontramos en el cubierta que Puyol realiza para la obra de Sir Paul Dukes *En la hoguera de la bolchevique*⁷⁵³ donde el

⁷⁵¹ Istrati, Panait. *Rusia al desnudo*. Madrid, Cenit, 1930.

⁷⁵² Serafimovitch, Alejandro. *El torrente de hierro*. Madrid, Cenit, 1930.

⁷⁵³ Dukes, Paul, Sir. *En la hoguera bolchevique. Aventuras de un espía inglés en la Rusia roja*. Madrid, Leyra, 1930.

artista construye una composición donde los elementos del título están todos ellos representados en la cubierta.



Sobre un intenso fondo negro de tinta plana el artista coloca de forma diagonal una gran lengua de fuego de color rojo realizada también con tinta plana. Sobre ésta encontramos la figura de un hombre que lleva gorro y abrigo grueso. Éste no está del todo abotonado y deja entrever una bandera inglesa que es el único objeto simbólico y que nos explica la nacionalidad del sujeto. El hombre tiene una mano dentro de uno de los bolsillos del abrigo, lleva la cabeza baja y está en actitud de marcha. Debajo de esta primera llama encontramos otra de un tamaño menor para representar un gran fuego, más difícil de extinguir.

La tipografía escogida es toda ella de color blanco, tanto la que se refiere al título como al autor y a la editorial. Es una tipografía de trazo grueso, de palo seco similar a muchos de los carteles publicitarios de gusto Art Decó. Como toque de originalidad y juego tipográfico el artista coloca las palabras del título bordeando la llama que favorece la total integración de la tipografía con el resto de la composición.

El esquematismo que utiliza Puyol para la representación humana también lo emplea en el dibujo de un paisaje urbano. Para ilustrar la 2ª edición de la obra de Fedor Gladkov *El cemento*⁷⁵⁴ muestra dos grandes chimeneas de fábricas humeantes de color gris con un humo blanquecino sobre un fondo rojo como elemento esencial de la cubierta. El artista ubica esas chimeneas en Rusia, ya que al fondo también aparecen dos cúpulas en forma de cebolla típicas de la arquitectura religiosa rusa. Son esas chimeneas las que indican el desarrollo de Rusia. La composición es diagonal tanto por la colocación de las chimeneas como por la colocación del título inclinado desde el ángulo superior derecho con el que completa el juego visual entre verticalidad y horizontalidad.



En este caso también la tipografía juega un papel determinante para completar la composición. Nuevamente la tipografía elegida es de trazo grueso e formas geométricas de fácil lectura.

Una cubierta de gran modernidad firmada únicamente con la letra P. y que bien pudiéramos atribuir al artista Puyol ya que dibujó la práctica totalidad de las cubiertas de esta editorial, si bien no tenemos ningún dato que confirme esta hipótesis, es la realizada para la obra de León Trotsky *La revolución desfigurada*.⁷⁵⁵

⁷⁵⁴ Gladkov, Fedor. *El cemento*. 2ª ed. Madrid, Cenit, 1929.

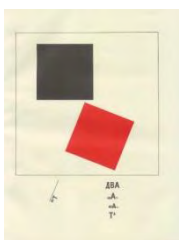
⁷⁵⁵ Trotsky, León. *La revolución desfigurada*. Madrid, Cenit, 1931.

La cubierta es francamente interesante porque con ella el artista hace una serie de guiños a los nuevos lenguajes artísticos surgidos en Rusia.



En primer lugar la composición nos recuerda a algunas de las obras del artista Kasimir Malevich (1878-1935) creador de la estética suprematista que implicaba una abstracción de tipo geométrico para lo que utilizaba formas simples, cuadrado, rectángulo y colores elementales principalmente el rojo, negro y blanco.

En esta cubierta el color predominante es el negro y sobre él se han dibujado cuatro cuadrados; dos rojos, uno blanco y el cuarto se ha conformado con una línea blanca sobre el fondo negro. Con esta representación abstracta el artista nos puede sugerir que, al igual que el arte prescinde de la realidad para las composiciones, también la revolución se va alejando de sus principios esenciales según la opinión de León Trotsky, autor de la obra.



La tipografía escogida es francamente atractiva y decorativa. Al igual que la ilustración está compuesta por formas geométricas simples, de trazo grueso y hay un juego perfectamente armónico entre los diferentes tamaños utilizados. El color elegido es el blanco que destaca vivamente sobre el fondo. Para el nombre del autor se han escogido unos tipos realizados con formas geométricas y, en especial, la letra O recuerda algunas de las ideadas por los profesores tipógrafos de la Bauhaus.

La tipografía, como ocurre con la mayor parte de las cubiertas creadas por Ramón Puyol completan la composición y se integran en el propio dibujo con un diseño tipográfico atractivo y alternando los mismos colores que encontramos en la ilustración para la información sobre el título de la obra, el autor y la editorial. La tipografía es moderna y decorativa siguiendo el gusto del Art Decó de esos años.

Una cubierta bastante atípica dentro de la amplia producción de Puyol es la de la obra *Memorias del cura Gapón*⁷⁵⁶. En ella Puyol hace un retrato del personaje de gran importancia durante la Revolución Rusa de 1905. Es un retrato realista y cuyo rostro es el único elemento de la composición. Es un personaje que despierta admiración y para ello Puyol adorna su rostro con una serie de rayos que inundan la mayor parte central de la cubierta. Es como si se tratara de un nuevo santo, representado según la técnica del Barroco pero transportado al siglo XX.



La tipografía es de grueso trazo, asimétrica en la que, como sucede generalmente los artistas optan por los modelos tipográficos del art decó que habían sido asimilados, aceptados y conocidos por una parte muy considerable de la población. La cubierta es toda ella de color naranja en sus diferentes tonalidades

⁷⁵⁶ Gapón. *Memorias del cura Gapón*. Madrid, Cénit, 1931.

sobre fondo blanco, y la tipografía es de color negro, buscando sin duda alguna un mayor contraste.

En la misma editorial Cenit encontramos una cubierta dibujada por Arturo Ruiz Castillo destinada para la obra de Miguel Cholokhov *Sobre el don apacible*⁷⁵⁷. Es una cubierta en la que la figura central, en color gris, está construida a base de figuras geométricas destacando las líneas rectas y los ángulos agudos que construyen formas triangulares en un resurgir del cubismo. Esta figura destaca vigorosamente sobre el fondo rojo intenso. La cubierta se completa con una tipografía, destinada al título, de gran tamaño, en color negro y de formas geométricas que ocupa la práctica totalidad de la cubierta y que se sobre escribe sobre la ilustración. El nombre del autor, por el contrario, se ha colocado en la parte superior, es de menor tamaño que el título y está escrito en tinta blanca si bien mantiene similares formas geométricas.



Siguiendo su tendencia neo cubista que caracteriza la mayoría de las cubiertas de Santiago Pelegrín realizadas para la editorial Zeus, Pelegrín ilustra cubierta para la obra de Angélica Balabanov *Días de lucha*⁷⁵⁸ en la que sobre un fondo negro el artista coloca un número de personajes cuyos rostros son impersonales, apenas esbozados, con un juego de planos modulados gracias a los diferentes colores que, en este caso, son de tonos más cálidos como el ocre, rojo y blanco.



Junto a los rostros aparecen una serie de pies y manos que proporcionan un cierto dramatismo a la composición al representar un campo de batalla donde es fácil perder la vida.

La tipografía, en este caso, está realizada con una letra cursiva en color rojo sobre el ya mencionado fondo negro que contribuye a incrementar el dramatismo.

Muy similar a la anterior en lo referente a la forma de construir la cubierta es la de la obra de Román Goul *Savinkov, los lanzadores de bombas*⁷⁵⁹ en la que nuevamente coloca el artista, al fondo de la composición, un edificio moderno y los personajes están realizados por medio de formas geométricas si bien, en este caso, Pelegrín ha mantenido la perspectiva y la escena es más unitaria, alejándose del neo cubismo tan característico en sus obras.



Por lo que respecta a la tipografía está diferenciada de la composición y ocupa una ancha franja en la parte superior destinada al nombre del autor y para

⁷⁵⁷ Cholokhov, Miguel. *Sobre el don apacible*. Madrid, Cenit, 1930

⁷⁵⁸ Balabanov, Angélica. *Días de lucha*. Madrid, Zeus, 1931.

⁷⁵⁹ Gou, Román. *Savinkov, los lanzadores de bombas*. Madrid, Zeus, 1931.

parte título mientras que la parte inferior se ha reservado para el subtítulo de la obra. Los caracteres son de palo seco, modernos, geometrizarlos según el gusto renovador de esos años.



Otra cubierta de Santiago Pelegrín es la realizada para la obra de Ilf Ylia *Doce sillas*⁷⁶⁰ en la que combina un paisaje urbano con interiores y en la que también hay figuras humanas construyendo un juego atractivo y armónico a la vez que de fuerte impacto visual. Los colores elegidos, siempre a base de tintas planas, son el blanco, el gris, el rojo y el negro que contribuyen a la armonía y equilibrio cromático de la composición sin renunciar al contraste. Es una obra en la que siguiendo a los cubistas se ha perdido la perspectiva pero se refuerzan los elementos a base de figuras geométricas que forman los diferentes planos.



Una composición que se aleja de las anteriores e introduce nuevos elementos es la que ilustra la recopilación de cuentos de los nuevos novelistas rusos recopilados por V. Fernández Orobón en la obra *Escritores de la Rusia Revolucionaria. Veinte cuentistas de la nueva Rusia*⁷⁶¹. Ante un título tan largo que Pelegrín debía recoger en la cubierta, el artista opta por dejar una amplia franja central para colocar en ella su ilustración que tiene cierto tono caricaturesco debido a la desproporción existente entre el cuerpo y la enorme cabeza que muestran los personajes dibujados.

En ella podemos encontrar una lejana influencia de los caricaturistas alemanes como George Grosz aunque Pelegrín se distancia de ellos al ser una caricatura amable, carente de la sátira mordaz presente en las alemanas. En este dibujo también podemos encontrar elementos que nos indican cómo el artista comenzaba a dejarse seducir por otros lenguajes artísticos como el surrealismo, representado por el péndulo de un reloj que sale fuera de su caja y se convierte en termómetro. En este caso el artista, puesto que la obra se trata de un cuento, también se deja llevar por la fantasía e irrealidad más propia del surrealismo que del neo cubismo que practicaba durante esos años, considerando este lenguaje más adecuado para su ilustración.

En algunas ocasiones la publicación de obras sobre Rusia no se limitaba a la Revolución Rusa y al cambio político operado tras su triunfo, sino que, algunos escritores rusos mostraban las peculiaridades de su pueblo independientemente de que éstos fueran rasgos negativos dentro de la idiosincrasia de un pueblo.

⁷⁶⁰ Ilf, Ilya y E. Petrov. *Doce sillas*. Madrid, Zeus, 1931?

⁷⁶¹ *Escritores de la Rusia Revolucionaria. Veinte cuentistas de la nueva Rusia*. Madrid, Zeus, 1930.

Una muestra de ello lo encontramos en la obra de J. Gontcharov *Oblomoff*, novela de la indolencia rusa⁷⁶² que se ilustra con una cubierta de un artista anónimo y en la que encontramos una marcada influencia de los grabados xilográficos en blanco y negro del expresionismo alemán.



En un rectángulo que ocupa la parte central de la cubierta se presenta la imagen de un hombre frente a una ventana. La figura está de espaldas al espectador y aparece sentado, con una ligera inclinación de la cabeza. Todo el ambiente es lúgubre y triste. De uno de los ángulos de la estancia pende una gran tela de araña y los tenues rayos que entran por una pequeña ventana no son capaces de levantar el ánimo al personaje.

Hay que destacar que el color de la cubierta, en la que el color verde bordea la misma a modos de pas-partou. En la parte superior hay una franja de color rojo donde se inscribe el título de la obra con tinta de color blanco. Otro elemento ornamental de color lo encontramos en una línea más suave colocada en la parte inferior de la ilustración.

La tipografía utilizada tanto el nombre del autor de la obra como para el subtítulo de la misma y para el nombre de la editorial, están escritos en tinta negra con una tipografía de trazo grueso y de palo seco que contribuye a incrementar la sensación de abatimiento que produce la contemplación de esta imagen.

De acuerdo con la política editorial de sacar a la luz obras comprometidas y por dar a conocer tanto la historia como los nuevos escritores, los libros publicados por la editorial Zeus suponen siempre una apuesta por dibujantes modernos que siguen las tendencias más atrevidas en el mundo de la ilustración como es el caso de las cubiertas ilustradas por García Ascot. En esta ocasión ilustra la obra de Theodor Plivier *Doce hombres y un capitán*⁷⁶³ que está impregnada de una fuerte tendencia Decó que tan buena acogida tuvo en esos años.



Las figuras están realizadas de forma simple, son casi esquemas que delimitan tanto el rostro como el cuerpo, primando mayoritariamente las formas geométricas. Existe un fuerte contraste cromático entre los colores de la cubierta, el rojo, el blanco y el azul, colores que mayoritariamente evocan el mar y la actividad marinera. Junto a la influencia Decó también se puede apreciar un cierto guiño hacia el neo cubismo por la descomposición de planos estilizados.

La tipografía es muy atractiva pero que en este caso recuerda la sobriedad y el racionalismo de la Bauhaus.

⁷⁶² Gontcharov, J. *Oblomoff*, la novela de la indolencia rusa. Madrid, ediciones Jasón, 1931.

⁷⁶³ Plivier, Theodor. *Doce hombres y un capitán*. Madrid, Zeus, 1931.

Una de las grandes empresas editoriales de los años veinte y cuya actividad editorial sobrevive en la actualidad en el nuevo siglo XXI es Espasa Calpe. Como gran conocedora de los gustos de los potenciales lectores tampoco pudo resistirse a publicar obras de autores rusos e ilustrar sus cubiertas para, como hemos insistido a lo largo de este trabajo, llamar la atención de los lectores, máxime cuando muchas firmas rusas eran prácticamente desconocidas en España. Espasa Calpe incorpora a su catálogo las obras de los nuevos escritores rusos como Constantino Fedin y su obra *Los hermanos*⁷⁶⁴ con una cubierta ilustrada por otro gran dibujante español Francisco Rivero Gil que trabajó mayoritariamente para esta editorial.



Es una cubierta de marcado carácter cartelístico donde se reproducen tres bustos alineados, con rostros parecidos aunque con ciertas variaciones en una clara referencia al título de la obra.

Las figuras están hechas con un estilo geometrizable y repetitivo como es el gran bigote que muestran los tres rostros o la indumentaria negra que visten todos ellos y que destaca poderosamente sobre un fondo de color rojo, color que prácticamente siempre aparece en todas las cubiertas relacionadas con Rusia ya que es el color identificativo de la Nueva Rusia roja.

La tipografía es de gusto decó y, como en la mayoría de las cubiertas de la segunda mitad de los años veinte y treinta, construida a base de formas geométricas.



Otras cubiertas similares a la descrita hechas por Rivero Gil son las de las obras de Dimitri Merejkowsky *El fin de Alejandro I* y la segunda parte *El misterio de Alejandro I*⁷⁶⁵. En ambas utiliza la tinta plana para dibujar la figura protagonista, siendo la primera una escena dramática en la que un personaje ataviado con la indumentaria de un campesino ruso blande un puñal en actitud de asestar una puñalada a alguien que está debajo de la imagen. Es una cubierta en la que la escena está iluminada solamente por la luz de una gran vela que es la que ilumina la cubierta. En la segunda la cubierta es mucho más luminosa y se presenta una figura de un pope que en su mano derecha, con el brazo en alto sujeta un crucifijo.

Ambas cubiertas muestran un perfecto equilibrio compositivo y demuestran el dominio del dibujo del artista.

La tipografía está realizada a base de formas geométricas según las nuevas tendencias en el ámbito de la tipografía.

⁷⁶⁴ Fedin, Constantino. *Los hermanos*. Madrid, Espasa Calpe, 1930.

⁷⁶⁵ Merejkowsky, Dimitri. *El fin de Alejandro I* (primera parte) y *El misterio de Alejandro I* (segunda parte). Madrid, Espasa Calpe, 1920.

Espasa Calpe publica otras dos obras de Dimitri Merejkowsky esta vez centradas en otro personaje histórico que tuvo una fuerte incidencia en el posterior devenir de Rusia. En este caso se trata de la vida de Napoleón.

Como sucede en el caso de la obra referente a Alejandro I consta de dos



volúmenes *Napoleón el hombre*⁷⁶⁶ y *Vida de Napoleón*⁷⁶⁷. En ambas cubiertas se evidencia el estilo tan característico de Rivero Gil que resuelve ambas cubiertas con la figura de Napoleón. En la primera aparece de perfil con su característica nariz, embutido en un grueso capote y tras de él una serie de soldados en formación.

La segunda cubierta es solamente la sombra que se adivina s de Napoleón que está además está entre dos cruces, una de color negro, en un primer plano y la segunda en color amarillo.



Si la historia de Napoleón está unida a la historia de Rusia no sucede lo mismo con otras dos obras del ya citado Dimitri Merejkowski que, publicadas también por Espasa Calpe con un año de diferencia entre ambas, se centran en la historia del antiguo Egipto e ilustradas de nuevo por Rivero Gil. La primera lleva por título *Tutankahmen en Creta*⁷⁶⁸ y *El Mesías, Akehnaten, rey de Egipto*.⁷⁶⁹

La primera es muy similar a las anteriormente descritas referidas a Napoleón ya que sobre un fondo blanco rematado en la parte superior e inferior con dos franjas de color ocre se ha colocado al joven faraón egipcio, tendiendo el arco y siguiendo el modelo de la pintura mural egipcia: de perfil siendo su cuerpo azul cobalto. La cubierta es muy atractiva y toda ella es de estilo decó tanto por el tema, el Antiguo Egipto que era fuente de inspiración para muchos de los modelos decó como por la ilustración y la tipografía.



En la cubierta de la segunda parte editada un años después, Rivero Gil cambia completamente el modelo y dibuja una cubierta con un contenido metafórico en la que la divinidad del faraón Akehnaton está representada por una serie de símbolos como el de una gran esfera luminosa, que es el sol simbolizado por una esfera blanca de la que mana agua que se deposita en la parte inferior de la cubierta mientras que dos manos, se alzan junto al torrente que surge del sol en señal de plegaria.

⁷⁶⁶ Merejkowski, Dimitri. *Napoleón, el hombre*. Madrid, Espasa Calpe, 1930.

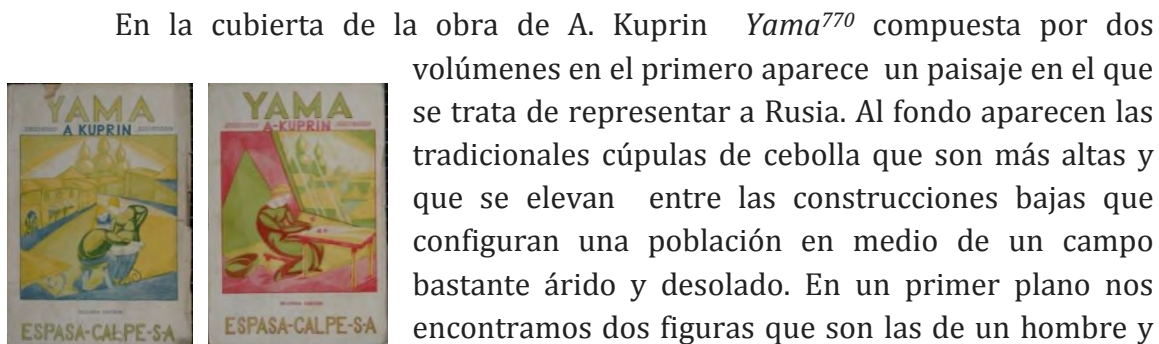
⁷⁶⁷ Merejkowski, Dimitri. *Vida de Napoleón*. Madrid, Espasa Calpe, 1930.

⁷⁶⁸ Merejkowski, Dimitri. *Tutankahmen en Creta*. Madrid, Espasa Calpe, 1931

⁷⁶⁹ Merejkowski, Dimitri. *Akehnaten, rey de Egipto*. Madrid, Espasa Calpe, 1931.

En la cubierta domina el color magenta junto al negro y blanco, con una tipografía de gusto decó en tinta negra tanto para el nombre del autor colocado en la parte superior como para el título.

Ambas cubiertas están realizadas con grandes manchas de tinta plana en la que se evidencia una fuerte influencia de la técnica del cartel publicitario y con una letra atractiva, de formas geométricas y de inspiración Decó.



En la cubierta de la obra de A. Kuprin *Yama*⁷⁷⁰ compuesta por dos volúmenes en el primero aparece un paisaje en el que se trata de representar a Rusia. Al fondo aparecen las tradicionales cúpulas de cebolla que son más altas y que se elevan entre las construcciones bajas que configuran una población en medio de un campo bastante árido y desolado. En un primer plano nos encontramos dos figuras que son las de un hombre y una mujer que están realizadas siguiendo los esquemas del nuevo cubismo pero que por el escorzo en el que están representadas dichas figuras nos evocan los interiores de la pintura flamenca en su reinterpretación más vanguardista, es como si el artista anónimo realizara en ella un experimento creativo a base de la utilización de lenguajes artísticos fruto de su conocimiento de la evolución del arte. También podemos apreciar cierta influencia de la pintura metafísica.

En la segunda el paisaje pierde protagonismo y aunque aparece como fondo es la figura masculina el motivo de la cubierta. Se representa a un joven en una tienda apoyado sobre una mesa. Toda la escena tiene una magia acrecentada por las tonalidades cromáticas del verde, el amarillo y el magenta.

En ambos volúmenes la tipografía, similar a la tipografía del tipo denominado helvético, no forma parte de la composición ya que se ha dejado en la parte inferior y superior dos amplios márgenes destinados al título de la obra, al autor y a la editorial.

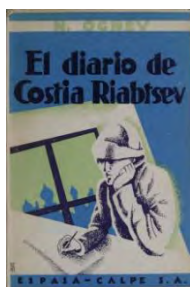
De nuevo Espasa Calpe, que presenta un amplio catálogo relativo a escritores rusos, publica dos obras N. Ognew y cada una de ellas está realizada por dos de los dibujantes que trabajaban para la editorial: Manuel Benet y Francisco Rivero Gil. Ambos utilizan la imagen de un joven, protagonista de los relatos, para ilustrar sus cubiertas si bien en ellas se distingue claramente la personalidad de cada artista.

La cubierta de Benet es para el título *El diario de Costia Riabtsev*⁷⁷¹ en la que dibuja a un joven que, apoyado sobre una mesa y muy abrigado, cubre su

⁷⁷⁰ Kuprin, A. *Yama. La mala vida en Rusia*. 2ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 1928.

⁷⁷¹ Ognew, N. *El diario de Costia Riabtsev*. Madrid, Espasa Calpe, 193-.

cabeza con un gorro, escribe sobre unas hojas que suponemos que es su diario. La escena ocurre en un interior de una buhardilla, puesto que la ventana por la que se vislumbra el exterior nos descubre una cúpulas de cebolla de un edificio que están a un altura similar a la buhardilla desde donde se las vislumbra.



El dibujo está realizado a base de líneas y sombras que determinan los rasgos del joven y las sombras que proyecta, mientras que el interior y el paisaje están realizados a base de tintas planas en una combinación de las técnicas del dibujo tradicional académico junto a las modernas tendencias publicitarias.

La tipografía está inspirada en la letra futura de Paul Renner⁷⁷² creada en 1927 de trazo grueso y formas claras y geométricas.

Francisco Rivero Gil ilustra otra obra de N. Ognew referida al mismo personajes *Costia Riabtsev* y que tiene por título *Costia Riabtsev en la universidad*⁷⁷³, a diferencia de Manuel Benet, opta por un dibujo simple donde la figura está dibuja con simples líneas, sin sombras y el uso de las tintas planas es lo más destacado de la composición. La figura ocupa la parte central de la cubierta y, en esta ocasión, el protagonista del relato viste la tradicional camisa campesina rusa abotonada en un lateral. La figura es hierática y a este hieratismo contribuye también el hecho de que uno de sus brazos esté alzado, sosteniendo un libro. El interior de la escena está igualmente realizado en tinta plana, sin detalles que nos proporcionen algún tipo de información espacio-temporal.



La tipografía elegida es, a diferencia de la anterior, similar en su forma a la tipología denominada Cooper Black⁷⁷⁴ creada en 1921 por Oswald Bruce Cooper.

Francisco Rivero Gil, vuelve a ilustrar una cubierta de otro escritor ruso. En esta ocasión huye de los motivos arquitectónicos para ubicarnos en Rusia y opta por presentarnos a su personaje ataviado con la indumentaria tradicional rusa de los campesinos. Se trata de la obra *Ochrana*⁷⁷⁵ en la que en el centro de la cubierta se presenta a un hombre de pelo negro y de espesa barba también negra. Está dibujado en escorzo y su blusa campesina es de color azul. Aunque Rivero Gil no detalla el rostro se puede apreciar que se trata de un hombre violento por la forma en la que el artista dibuja dicho rostro. Sostiene en la mano una bola en actitud de lanzarla si bien la figura está atrapada en una argolla



⁷⁷² Font, the source book. London, Black Dog Publishing, 2008, p. 250 y ss.

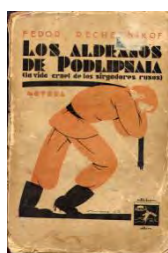
⁷⁷³ Ognew, N. *Costia Riabtsev en la universidad*. Madrid, Espasa Calpe, 193-.

⁷⁷⁴ Op. cit. p. 236 y ss.

⁷⁷⁵ Wassiliev. *Ochrana, Memorias del último director de la policía rusa*. Madrid, Espasa Calpe, 1930.

en señal de que ya está encadenado. Hay que destacar que Rivero Gil, con muy pocos elementos, expresa la violencia del personaje y de sus métodos. Es una imagen donde los colores están muy contrastados sobre el fondo blanco de la cubierta ya que utiliza un azul cobalto para la camisa, el negro para el cabello, la barba, pantalones y las esposas y el naranja es exclusivamente para el rostro y la mano.

Llama también poderosamente la atención el gran tamaño de la tipografía empleada para la primera palabra del título que destaca más aún que la propia figura en color naranja. Con respecto al modelo que sigue la tipografía se inspira en la Sans Serif⁷⁷⁶.



La variada obra de Rivero Gil se puede admirar en las cubiertas hechas para otras editoriales surgidas una vez que los directores de Oriente se disgregaran y aparecieran otros sellos que continuaron la labor empezada por Oriente. Una de estas editoriales es Ulises para la que trabaja Rivero Gil ilustrando la obra de Fedor Rechetnikov *Los aldeanos de Polipnaia*⁷⁷⁷. En ella se representa a un trabajador ruso por medio de una mancha de color ocre en la que con unas escasas y precisas líneas negras determina las formas de su cuerpo. Todo el fondo de la cubierta es de color blanco.

Esta imagen ocupa la parte central de la cubierta y se inscribe en una estructura cuadrada cuyo lado superior lo forma la cuerda, dibujada con un grueso trazo de color negro, de la que tira el trabajador. El ángulo superior derecho lo constituye la cabeza del hombre. El antebrazo y el extremo de la cuerda negra que penden verticalmente, cierran visualmente el lado derecho. Por el lado izquierdo la estructura queda abierta pero se refuerza en el ángulo inferior izquierdo por la bota negra y pesada del personaje. El lado inferior se cierra mediante una línea negra gruesa que es el suelo sobre el que se apoya pesadamente el hombre.

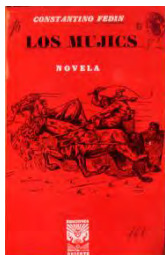
Es muy atractiva esta composición debido al juego de tensiones que se crea entre los diferentes elementos y debemos apuntar el acierto del artista al situar el logotipo en negro de la editorial en el ángulo inferior derecho sobresaliendo de la estructura cuadrada, compensando de esta forma el peso visual concentrado en el ángulo superior izquierdo. El título y el subtítulo figuran en negro con caracteres muy geometrizarantes y simples, aunque densos. El resto del texto tiene el mismo color que la figura.

La atención del espectador se centra en esa figura humana sometida a un duro trabajo físico, curvada por el esfuerzo del arrastre de la cuerda que lleva sobre sus hombros ya que se intuye que tira de un pesado objeto.

La tipografía es de trazo grueso y de color negro, de gusto Decó y probablemente elección del propio artista.

⁷⁷⁶ Op.cit. p. 69 y ss.

⁷⁷⁷ Rechetnikov, Fedor. *Los aldeanos de Polipnaia, la vida cruel de los segadores rusos*. Madrid, Ulises, 1930.



Otra obra de Fedin Constantino, ya mencionado la encontramos editada por otra editorial, en este caso de las denominadas de avanzada presenta un tratamiento completamente diferente y es la que ilustra su obra *Los Mujics*⁷⁷⁸ donde la representación se inspira en un grabado antiguo en el que se ve un carro tirado por caballos conducidos por el conductor y detrás sentado un rico señor. Llama poderosamente la atención de la cubierta el color rojo del fondo sobre el que se ha dibujado en tinta negra la escena descrita de gran realismo evocando los grabados costumbristas del siglo XIX.

La editorial proveniente de la conocida publicación periódica Revista de Occidente también incluye en su catálogo obras de autores rusos como sucede con la novela de Ivanov Usevolov *El tren blindado n° 14-69*⁷⁷⁹ ilustrada por el dibujante Carlos Sáez de Tejada que resuelve la cubierta con una composición de gran modernidad y un fuerte atractivo.



El artista utiliza el negro, el blanco y una amplia gama de grises para representar la escena de un tren blindado a la entrada de un túnel. Junto a este imponente tren aparecen los rostros de dos operarios que están junto al tren. Sus caras se han dibujado con simples líneas. Son rostros expresivos a la par que impersonales, en los que el artista ha prescindido del realismo y ha tratado de expresar en sus rostros los sentimientos de dichos hombres.

Es un retrato de fuerte tendencia vanguardista, atractivo. Su composición es triangular donde todos los elementos que forman parte de la misma están bien equilibrados.

La tipografía es de gusto más clásico similar a la Times New Roman y también lo es la disposición de la información relativa al autor y al título se han distribuido en la cubierta colocando el nombre del autor en la parte superior mientras que el título ocupa la parte inferior dejando completamente libre el dibujo del artista.

Junto a estos nuevos narradores, algunas editoriales, menos conocidas y con reducido fondo editorial, recurren también a la publicación de famosos escritores rusos más conocidos por el público de los que publican algunas de sus obras, generalmente aquellas menos conocidas para poder atraer al público lector o bien obras donde la crítica al nuevo régimen ruso es el tema principal.

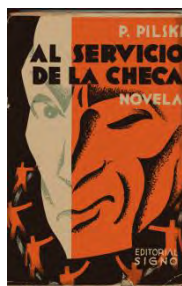
Otro sello editorial que se suma a la tendencia de publicación de obras de autores rusos es la editorial Signo que edita la obra de P. Pilski *Al servicio de la checa*⁷⁸⁰ en la que se ha dibujado un gran rostro a base de formas geométricas que

⁷⁷⁸ Fedin, Constantino, *Los Mujics*. Madrid, Oriente, 1928.

⁷⁷⁹ Usevolov, Ivanov. *El tren blindado n° 14-69*. Madrid, Revista de Occidente, 1926.

⁷⁸⁰ Pilski, P. *Al servicio de la checa*. Madrid, Signo, 1932.

son las que le dan expresividad. Este rostro ocupa prácticamente la totalidad de la cubierta y que está dividido en dos mitades cada uno de un color diferente.



Una de ella es de color blanco y muestra un ojo abierto y presto a observar cualquier movimiento. La otra mitad es de color rojo y en este caso el rostro es más relajado llegando a tener el ojo cerrado.

Bajo su mirada aparecen las sombras de unos hombrecillos en color rojo debido a su pequeño tamaño en comparación con ese rostro y que dirigen su brazo hacia él con claro significado acusador y que forman un semicírculo.

La tipografía es de rasgos marcadamente geométricos siguiendo las modernas tendencias tipográficas.



La editorial América publica la obra de Máximo Gorki *La desbandada*⁷⁸¹ siendo el autor de la cubierta Cataluñá.

Cataluñá ha resuelto la ilustración de la cubierta a base de formas geométricas utilizadas para dibujar el contorno de los personajes colocados en primer término y también el de las fábricas que aparecen en horizonte. En la realización del dibujo hay un predominio de los ángulos rectos lo que produce vigor y contundencia. Para el resto de la cubierta se utilizan manchas de tinta plana que esbozan grandes masas de personas dibujadas en color rojo. El montículo que delimita el paisaje, por el contrario, es de color negro y resalta en la lejanía.

Es una cubierta de gran dinamismo que refleja a la perfección la trama de la novela cuya cubierta ilustra. Los personajes están colocados en oblicuo, en posición de huida y son perseguidos por varias escuadras del ejército. Los colores utilizados son igualmente dramáticos, pues los ha limitado al negro y al rojo. El artista utiliza el blanco como fondo para construir la escena.

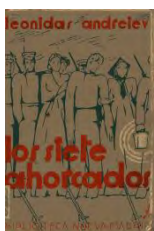
La tipografía es de gusto decó y para la misma el creador escoge los colores que encontramos en el dibujo como son el negro para el nombre del autor y el blanco para el título. En esta ocasión, al igual que sucede en la mayoría de las creaciones de este artista, priman las formas rectilíneas, modernas características del Art Decó.

La editorial Biblioteca Nueva también adapta su catálogo editorial al interés de los lectores y se suma a la corriente de la publicación de obras de autores rusos. El ilustrador de la editorial, como ya se ha mencionado, es Arturo Ruiz Castillo hijo del fundador de la editorial. Este polivalente artista trata siempre de sorprender con sus dibujos a la par que le sirven de experimentación y aprendizaje. Para la cubierta de la obra de Leónidas Andrieiev *Los siete ahorcados*⁷⁸² Ruiz Castillo presenta una cubierta dramática en la que sobre un fondo gris oscuro ha dibujado

⁷⁸¹ Gorki, Máximo. *La desbandada*. Madrid, América (EDA) 1930?

⁷⁸² Andrieiev, Leónidas. *Los siete ahorcados*. Madrid, Historia Nueva, 1934.

una serie de personajes tres mujeres, un hombre y tres guardias que conforman una triste comitiva.



El dibujo de todos los personajes está realizado con simples líneas que marcan los contornos de las figuras y con unas sombras que indican la indumentaria. Es un dibujo que nos muestra la maestría de Ruiz Castillo con el lápiz y además supone una vuelta a un orden de tendencia clasicista, algo tardío, del artista.

El título de la obra se superpone a la composición y está muy destacado ya que se emplean unos tipos de gran tamaño. Está escrito en tinta roja lo que contribuye a resaltar la tragedia.

El nombre del autor se coloca en la parte superior con una tipografía de mucho menor tamaño pero ambas tienen en común las formas geométricas de las letras e igualmente en tinta roja.



Una cubierta en la que la tipografía es el elemento más destacado de la misma. Con ella el artista nos expresa los grandes problemas que existen en Rusia expuestos en la obra de A. Losovsky El paro, el hambre, la guerra y la revolución⁷⁸³ y, de hecho, el artista anónimo utiliza la tipografía como un elemento que contribuye plenamente a ilustrar y a reforzar el mensaje de la obra. Según se van leyendo las palabras del título van disminuyendo el tamaño de las mismas en una secuencia lógica que finaliza en la palabra revolución que también es consecuencia de las causas que se han ido enumerando.

En el ángulo inferior izquierdo aparece un dibujo que expresa gráficamente los desastres de la guerra y la revolución. Para dar un mayor dramatismo a la escena, toda la cubierta se ha realizado en tinta roja, el dibujo y la tipografía que es llamativa pero carente de armonía y de belleza.

Junto a los nuevos escritores, como se ha mencionado también se retoman los títulos de los literatos de mayor fama como Fedor Dostoievski del que entre otras obras se publica la titulada El jugador⁷⁸⁴ con una cubierta firmada por D. Nadal que puso su lápiz al servicio de la editorial catalana Maucci.



En ella, a modo de fotografía, nos dibuja sobre una mesa de juego una ruleta mientras que en el lado izquierdo aparece la figura de un hombre vestido de smoking con su pajarita al cuello y un monóculo en el ojo izquierdo. Es una figura impasible, hierática tanto que asemeja más a un busto que a una persona humana. Desde el centro de la cubierta se extienden, a modo de abanico, unas cartas de póker. En la cubierta predomina el blanco y negro y las únicas notas de color son el mantel de la mesa sobre el que se coloca la ruleta y la combinación de rojo y negro tanto de la dicha ruleta como de las cartas y que traerá la desgracia al protagonista.

⁷⁸³ Losovsky, A. *El paro, el hambre, la guerra, la revolución*. Madrid, Editorial Roja, 1932.

⁷⁸⁴ Dostoievski, Fedor. *El jugador*. Barcelona, Maucci, 193-.

Es una cubierta sencilla, de una buena composición, dinámica en la que se puede percibir cierto rechazo a su juego. La cubierta se completa con una tipografía de palo seco, de trazo fino para el nombre del autor y más grueso para el título dado que los bordes están sombreados para dar mayor relieve a las letras del título.



La editorial Aguilar publica una recopilación de obras de teatro de escritores rusos como Nicolás Tolstoi, León Tolstoi y Leónidas Andreiev bajo el título Teatro grotesco ruso⁷⁸⁵ con una cubierta firmada por el artista valenciano Luis Dubón que, durante su estancia en Madrid, trabajó para esta editorial. La cubierta que nos muestra es humorística. En ella aparecen representados tres personajes, dos de ellos son animales humanizados. Éstos están colocados en diferentes planos en una composición que evoca el Constructivismo ruso.



Similar a la anterior y realizada por el mismo dibujante encontramos la obra titulada Teatro soviético⁷⁸⁶ en la que el artista ha dividido la cubierta en dos mitades separadas por una gran hoz y un martillo de color blanco. En el lado izquierdo se representa la tragedia por un pequeño personaje sentado que en su rostro muestra tristeza y dolor. El fondo es de color tierra. El lado derecho es de color ocre y se representa al mismo personaje pero en color negro que muestra en su rostro una amplia sonrisa en una clara representación de la comedia.

Los títulos de las obras están escritos en diagonal en tinta blanca la tragedia y en negra la comedia, colores iguales a los empleados para dibujar los personajes.

Es una cubierta moderna, humorística y caricaturesca que muestra la evolución tanto de la tipografía de rasgos gruesos y de formas atrevidas así como de la propia ilustración.

En ambas cubiertas se puede apreciar una variada tipografía debido a la gran información que se debe aportar. Se han combinado diversos tipos de imprenta junto a diferentes colores siendo el más destacado en color negro, con los bordes sombreados para dar profundidad a las letras el del título colectivo de la obra, mientras que los títulos incluidos en él son de menor tamaño y en ellos se combina la tinta negra, común para el título principal en ambas cubiertas, junto a la tinta roja predominando los tipos de palo seco y con formas geométricas variadas. De esta forma, se rompe la monotonía y la lectura y comprensión de la densa información de la cubierta se hace más fácil y ágil. En la parte inferior de ambas cubiertas se ha incluido el nombre de la editorial y el nombre del traductor.

⁷⁸⁵ *Teatro grotesco ruso*. Madrid, Aguilar, 1929.

⁷⁸⁶ *Teatro soviético*. Madrid, Aguilar, 1929.

7.5.2. La crónica rusa

Junto a los títulos anteriores aparecen una serie de obras de carácter más histórico o biográfico si bien en algunos casos es difícil distinguir la línea entre narración de ficción o la más apegadas a la realidad ya que siempre hay un elemento subjetivo y, en algunos casos, el escritor encubre bajo ficción sucesos acaecidos en la vida real y que solamente se pueden conocer a través del manto de la ficción algunas veces narradas por los propios protagonistas y otras, por aquellos que fueron espectadores de los sucesos.



En este apartado de nuevo nos encontramos con la firma de Pelegrín que realiza la cubierta para la obra *En nombre de los soviets*⁷⁸⁷ de Malwey Liebermann en la que diferentes planos cortan las figuras que representan al dirigente de la Revolución que es Lenin, a un soldado de la guardia roja y a un ciudadano. Los tres son protagonistas de la Revolución uno como dirigente, el soldado como el garante del derecho y el ciudadano el beneficiado. Los colores, son el blanco, rojo, gris y negro y, de nuevo, la tipografía se integra en la composición siendo del gusto decó.

La tipografía es de formas geométricas decorativa y no se integra en la composición al estar colocado el autor y el título de la obra en la parte superior y la inferior se destina al nombre de la editorial.

Una cubierta que rompe de forma radical con el neo cubismo que caracteriza la práctica totalidad de las cubiertas de Santiago Pelegrín es la que ilustra la obra de S. Steinberg que lleva por título *Cuando fui comisario del pueblo*⁷⁸⁸, ya que, por primera en la cubierta, solamente se ha representado una bandera roja con la hoz y el martillo símbolos de la Rusia surgida tras la revolución.



La bandera cubre la práctica totalidad de la cubierta y como fondo utiliza el color negro del que solo se aprecia una franja para colocar el título de la obra, escrito en tinta blanca y, nuevamente, sin formar parte de la composición. En la parte inferior aparece igualmente en tinta blanca el nombre del autor.

Es una cubierta que calificaríamos de fuerte contenido simbólico a la vez que expresivo lo que aproxima al artista al arte de la propaganda política.

Otro artista fuertemente comprometido con la renovación artística en España es el artista manchego Gabriel García Maroto que trabajó como dibujante e

⁷⁸⁷ Liebermann, Malwey. *En nombre de los soviets*. Madrid, Zeus, 1931.

⁷⁸⁸ Steinberg, S. *Cuando fui comisario del pueblo*. Madrid, Zeus, 1930.

impresor y que consideraba que parte de la renovación del arte pasaba por la simplificación de formas. Por ello en la cubierta que ilustra la obra de Constantino Fedin *Las ciudades y los años*⁷⁸⁹ nos encontramos con dos expresiones o, mejor dicho, con dos concepciones relativas a la idea artística que García Maroto tenía para el libro. La cubierta de la obra es un dibujo que coloca en la parte central de la cubierta inserto en un rectángulo y que, de alguna forma, recuerda los grabados xilográficos de los primeros años de la imprenta. Es monocromática y el color elegido es el color rojo. El dibujo está realizado a base de trazos gruesos pero con líneas simples que señalan los contornos de los elementos representados.



La composición, en diagonal rompe, el hieratismo con lo el que están representados tanto el joven dibujado de medio cuerpo que se alza solemne frente a un anciano del que solamente percibimos su rostro. Es un anciano encorvado por el peso de los años y las experiencias vividas en un claro mensaje de cómo la juventud debe ser la

encargada de la renovación pero conservando la experiencia y el patrimonio obtenido a través de los años.

El libro, se acompaña por una sobrecubierta o camisa, signo distintivo de las obras de la imprenta de García Maroto que, lamentablemente, debido a la fragilidad del papel la gran mayoría de ellas se han perdido. En ésta el artista, al contrario de lo que sucede en la cubierta, hace un alarde con respecto al colorido. En ella se representa un paisaje realizado a base de tintas planas y manchas de color. Es la representación de una ciudad rusa donde el sol se alza en el horizonte, por cierto, un sol que también, de forma muy semejante a la hecha por García Maroto, utilizará Josep Renau en otras cubiertas de su creación. Es igualmente una composición dinámica donde los elementos están dispuestos en diagonal así como la tipografía, probablemente creación del artista, que también contribuye a reforzar dicho dinamismo.

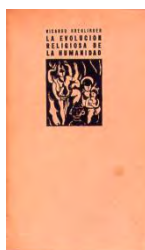
Es evidente que la sobrecubierta se ha concebido para llamar la atención del público a través de su exhibición en los escaparates. Un detalle a destacar es el que en el ángulo inferior derecho aparece el precio de la obra en dólares USA y en dólares de la América Latina con la intención de comercializar la obra en los países americanos tanto del norte como del sur debido a la intensa comunicación e intercambio cultural existente en esos años entre los países de ambos lados del Océano Atlántico.



⁷⁸⁹ Fedin, Constantino. *Las ciudades y los años*. Madrid, Biblos, 1927.

Similar a la anterior de la que se conserva la cubierta y sobrecubierta o camisa es la obra de León Trotsky *¿A dónde va Inglaterra?*⁷⁹⁰ En la sobrecubierta nos presenta la mancha en color rojo la imagen del propio Trotsky bordeado de altas llamas. Sobre su figura, colocada en la parte inferior, se ha colocado un rectángulo de color azul donde se ha insertado el nombre de la obra con una tipografía cuyos caracteres, en tinta roja, compuestos a base de formas geométricas, parecen que estén comenzando un trepidante baile. En esta sobrecubierta se incluye también el precio de la obra y el nombre de la editorial en tinta azul.

La cubierta, por el contrario, es sobria. Presenta un grabado central en el que se muestra un paisaje y el perfil de un personaje relevante que completa la cubierta. Este grabado, centrado en la parte superior, nos recuerda en alguna medida, como sucede con la cubierta descrita con anterioridad, a las xilografías de épocas más lejanas pero que resurgieron con el expresionismo alemán. El pequeño recuadro blanco resalta sobre el fondo azul de todo el resto de la cubierta.



De una tónica muy similar es la cubierta y sobrecubierta de la obra de Ricardo Kreylinger *La evolución religiosa de la humanidad*⁷⁹¹ de la que de nuevo se conserva su sobrecubierta y cubierta, siendo la primera colorista. En ella se representan una serie de símbolos de religiones antiguas en un intenso color rojo combinado con manchas verdes y unos medios arcos amarillos que alternan con blanco en los que se escribe el largo título en tinta azul y en el centro de la misma destaca el precio de la obra. La cubierta se resuelve con un pequeño grabado similar a una xilografía una virgen con un niño y el dios indio Shiva. Sobre el grabado se ha colocado el título con una bella tipografía de palo seco.

Otras obras publicadas por la misma editorial pero de las que han perdido las sobrecubiertas son la obra de Isaac Babel *La caballería roja*⁷⁹² y *Los de abajo*⁷⁹³ de M. Azuela. El primer título presenta una cubierta concebida de forma muy similar a las ya descritas. También inserta la imagen realizada en un único color, el negro en un rectángulo. Es igualmente una composición en diagonal y donde los jinetes montados a caballo también evocan las representaciones iconográficas medievales de los caballeros, si bien la realización del dibujo es completamente diferente ya que el lenguaje de Maroto es moderno, a base de manchas.



El segundo título es un expresivo rostro de un indígena mexicano que cubre su cabeza con un gran sombrero de paja. Su rostro, a pesar de estar hecho con

⁷⁹⁰ Trotsky, León. *¿A dónde va Inglaterra?* Madrid, Biblos, 1927

⁷⁹¹ Kreylinger, Ricardo. *La evolución religiosa de la humanidad*. Madrid, Biblos,

⁷⁹² Babel, Isaac. *La caballería roja*. Madrid, Biblos, 1934.

⁷⁹³ Azuela, M. *Los de abajo*. Madrid, Biblos, 1927

simples rasgos es muy expresivo. Ambas, como en los ejemplos anteriores presentan una tipografía bella y muy cuidada y el título está, como ya se ha mencionado, en la parte superior encima de la ilustración.

Con estos modelos de cubiertas todas ellas muy similares entre sí García Maroto buscaba unas señas de identidad para la editorial Biblos.



Una cubierta, que podríamos atribuir a García Maroto debido a que es su editorial la que la edita es la realizada para la obra de John Reed *Cómo tomaron el poder los bolcheviques. Los diez días que conmovieron al mundo*⁷⁹⁴ cuya resolución es de gran complejidad debido a que el título es especialmente largo y que se acompaña de una ilustración para hacerlo más atractivo.

Para ello el artista ha recurrido a grandes manchas de color de tinta plana donde simplemente se esbozan unos rasgos. La cubierta, independientemente del color blanco del papel que se utiliza como fondo y el color de la tipografía, es bicolor, en negro y rojo.

El color negro se ha destinado a presentar a una escuadra del ejército colocada en la parte inferior de la cubierta donde se recortan las siluetas de los soldados. El color rojo, simboliza, como en la práctica totalidad de las ocasiones, la Revolución de Octubre en Rusia y, en este caso, se presenta como una mancha de tinta plana a modo de bandera que también envuelve o esboza el cuerpo del dirigente de la Revolución: Lenin, que aparece representado con un brazo en alto y el puño cerrado y por los rasgos de su rostro en especial por su barba.

Esta representación asemeja a una caricatura especialmente por la deformidad del cuerpo y que causa impacto y extrañeza en todo aquél que la contempla.

Para designar el título se ha utilizado una tipografía de trazo grueso redonda, de palo seco, y que tiene diferentes tamaños con la finalidad de amenizar la lectura del mismo. Este largo título ocupa las tres cuartas partes de la cubierta y sólo la parte inferior se ha destinado para el nombre de la editorial que se escribe también en color blanco sobre la mancha negra de los soldados. Para eliminar el peso visual de este conjunto, en el ángulo superior izquierdo, se ha escrito en tinta negra el nombre del autor de la obra. Es una cubierta irónica que atrae la vista del espectador.

Una nueva cubierta ilustrada por un artista del que no poseemos información biográfica es la que firma Juan Luis para la obra de Luis Hoyos Gascón

⁷⁹⁴ Reed, John. *Cómo tomaron el poder los bolcheviques. Los diez días que conmovieron al mundo*. Madrid, Biblos, 193-.

*El meridiano de Moscú*⁷⁹⁵. En ella, como es frecuente al ilustrar obras que tratan sobre Rusia, el artista no puede resistirse a utilizar los símbolos que mejor definen e identifican a Rusia. En este caso el artista reproduce las cúpulas en forma de



cebolla de la catedral de Moscú San Basilio, un reloj con una gran esfera en mitad de la cubierta pero apoyado en el lado derecho y en cuya esfera se reproduce la hoz y el martillo y, finalmente, en perfecta alineación, se puede apreciar la sombra de unos soldados en formación que escoltan el mausoleo donde reposan los restos de Lenin, inspirador de la Revolución.

Toda esta variedad de elementos están organizados según diferentes planos habiendo dejado el plano superior para el título de la obra a partir del que se distribuye el resto de los elementos en una composición con características propias del nuevo Constructivismo.

Los colores son el rojo, el negro y blanco lo que produce un fuerte contraste e impacto visual.

El dibujo es simple, esquemático, especialmente cuando dibuja un personaje de frente, que observa mirando al espectador y de espaldas al resto de la escenografía de la cubierta ya que, como se ha apuntado anteriormente, la cubierta asemeja a un escenario en el que se han colocado una serie de elementos distintivos que no pueden llevar a ningún equívoco a la hora de identificar el país sobre el que trata tal obra y cómo Moscú era el centro neurálgico de la Revolución.

La tipografía está compuesta a base de formas geométricas siguiendo la tendencia decó junto a los principios de la nueva tipografía.



Otra cubierta que se inspira en el militarismo ruso es la realizada por Manuel Benet para la obra titulada *Cómo intenté salvar a la zarina*⁷⁹⁶ del autor Sergio de Marcow.

En ella el color se ha utilizado como el gran elemento simbólico de la composición. El artista juega continuamente con la dualidad entre los zares y los revolucionarios rusos que lograr transmitir el mensaje sin lugar a equívoco al espectador.

En el centro de la cubierta ha dibujado un soldado del ejército ruso que está firme, en posición de saludo o de acatamiento de una orden. Pero la imagen tiene dos mitades perfectamente delimitadas por los colores: una de color rojo y la otra de color blanco. Una representa la revolución rusa y la blanca al antiguo régimen de Rusia.

⁷⁹⁵ Gascón Hoyos, Luis. *El meridiano de Moscú o la Rusia que yo vi*. Madrid, Cenit, 1933.

⁷⁹⁶ Marcow, Sergio de. *Cómo intenté salvar a la zarina*. Madrid, Espasa Calpe, 1929.

Los colores de las letras del título también alternan ambos colores el rojo y el blanco en una tipografía de palo seco, de trazo grueso y de formas muy geométricas.

El fondo de la cubierta es de color negro matizado en una gama de grises que hace que la imagen y las letras destaquen sobre el fondo y llamen poderosamente la atención.

Es una cubierta que nos demuestra también el gran dominio del artista de la técnica del dibujo en el ámbito de las artes gráficas y de la publicidad que en esos años en España comenzaba a consolidarse como un nuevo instrumento transmisor de mensajes.

Una cubierta en la que podemos apreciar una cierta influencia de las vanguardias rusas y más concretamente el futurismo ruso es la que ilustra la obra de Víctor Serge *Lenin en 1917*⁷⁹⁷ realizada por José Espert.



En ella se presentan los perfiles de tres montañas y en la cima de cada una de ellas hay una leyenda que va marcando de la inferior a la superior los grandes hitos dentro del desarrollo de la vida de Lenin. Los colores también se van modificando según se desarrolla la vida y un color naranja inicial llega a transformarse en color rojo. La siguiente es roja con un esbozo de negro y, finalmente la última, es de color negro. El fondo es ocre que también se funde a blanco para dar mayor luminosidad cuando se aproxima a las cimas.

En el centro de la composición el artista ha incluido el logotipo de la editorial y en la parte más inferior aparecen las siluetas en negro de cuatro personas de un tamaño ínfimo, para resaltar con ello la grandeza de los grandes hitos de la vida del padre de la revolución rusa.

Es una cubierta muy particular en la que el artista rompe con el tradicional cartelismo que impera en esos años y hace una composición original y atractiva.

En la cubierta para la obra de V. Bonch-Bruevich *En los puestos de combate de la revolución*⁷⁹⁸ se recurre a la fotografía para dar mayor realismo a la escena. Toda ella es de gran modernidad pues ocupa la cubierta y la contracubierta para ilustrar el libro.

En ella encontramos un conjunto de fotografías y todas ellas hacen referencia a la revolución rusa. La cubierta se centra principalmente en las imágenes de los líderes de la Revolución rusa. Algunas son simples recortes de la figura del líder que además tiene el contorno reforzado por una gruesa línea blanca. La contracubierta presenta también foto de personajes relevantes, pero se

⁷⁹⁷ Serge, Víctor. *Lenin en 1917, Petrogrado en peligro*. Madrid, Ulises, 1931.

⁷⁹⁸ Bonch-Bruevich, V. *En los puestos de combate de la revolución*. Madrid, Cenit, 1931.

destacan las fotografías de la masa que escucha con atención los mensajes lanzados desde las tribunas públicas y que en señal de apoyo las proclamas proferidas levanta el puño. El lomo también está decorado pues existe una continuidad narrativa entre ambos elementos del libro.



Es un fotomontaje de fuerte contenido político pero exento de la feroz crítica utilizada por Heartfield para la mayoría de sus cubiertas realizadas en su lucha contra el fascismo.

En esta cubierta observamos que la visión del artista queda alejada, es un mero narrador al margen de cualquier otro compromiso político.

La tipografía escogida es de trazo muy grueso y como la gran mayoría de la tipografía de esos años está inspirada en los modelos del Art Decó.



Otra cubierta en la que se recurre a la seriación de elementos es la de la obra de L. De Andrés y Morera *La antorcha rusa*⁷⁹⁹ de cuyo artista, Alberto García, no tenemos apenas datos pero que por su obra nos demuestra que era un experto en el dominio del diseño y que conocía las nuevas tendencias que abrieron la puerta a la nueva publicidad.

En este caso se representan tres cúpulas de cebolla propias de la arquitectura rusa alineadas de derecha a izquierda, como si de una formación militar se tratara y fueran el símbolo de la tradición rusa pero no por ello cerradas a la revolución y cambios. Estas formas arquitectónicas tradicionales se asientan sobre unos planos geométricos que tienen poco que ver con las construcciones tradicionales.

Las tres son de color rojo con un ligero sombreado negro. Negro también es el fondo.

Un aspecto destacable de la presente composición son las letras utilizadas en las que se emplea una tipografía que, probablemente, se correspondan con el diseño del mismo artista. Está realizada a base de formas geométricas simples que, debido a su colocación formando las palabras del título, se las ha dotado de un gran dinamismo que llama poderosamente la atención en un claro guiño a los futuristas y al movimiento Dadá.

Las letras están además compuestas en dos tintas blanca y negra, en una alternancia doble de dos blancas y una negra.

⁷⁹⁹ Andrés y Morera, L. de. *La antorcha rusa*. 2ª ed. Madrid, Huelves y Compañía, 1929.

La cubierta presenta una clara influencia del art decó por el empleo de numerosas formas geométricas con predominio de las líneas rectas que encontramos en la ilustración.

La Rusia surgida de la Revolución tuvo partidarios y detractores por lo que surgieron obras que criticaban duramente la situación después de la Revolución. Las cubiertas son de nuevo un espejo en las que se refleja la crítica y desencanto frente al régimen soviético. Una de esas obras es la de José Douillet que escribe *¡...Así es Moscú!*⁸⁰⁰ dibujada por Arribas en la que los símbolos que utilizan nos exponen claramente la visión del autor.



En el centro de la cubierta el artista coloca una estrella roja que se abre a modo de ventana y que nos deja vislumbrar al fondo las cúpulas de la tradicional catedral de Moscú San Basilio pero, en esta ocasión, una serie de bayonetas apuntan hacia esta catedral. La cubierta se completa con una gruesa cadena colocada en primer plano como símbolo de opresión.

Frente al realismo de los símbolos, el artista proporciona un signo de modernidad a su obra a través de la tipografía que es muy moderna, inspirada en la letra Futura pero en la que el artista ha resaltado las formas geométricas que componen las diferentes letras.

Todo el color de la cubierta es en tonos fríos azules y grises lo que produce una sensación mayor de desolación.

Una cubierta que Manuel Benet resuelve casi apostando exclusivamente por la tipografía, que en esta ocasión tiene mayor relevancia que la ilustración, pues ésta queda reducida a una viñeta y su importancia es meramente testimonial, es la de la obra *La fuga entre blancos y rojos*⁸⁰¹ de Edwin Erich Dwinger. En ella Benet coloca un gran rectángulo negro en posición vertical con una leve inclinación que atraviesa toda la cubierta y que la divide en dos. En este triángulo se escribe, en tinta blanca y con tipos de formas geométricas y de gran tamaño, especialmente las de la palabra *FUGA*, el título de la obra.



En las dos mitades en las que queda dividida la cubierta en el lado izquierdo y sobre fondo rojo dibuja una hoz y un martillo, emblema de la Revolución, mientras que la otra mitad tiene un fondo de color amarillo y dibuja, en negro, parte del águila imperial de la casa de los Romanov, los zares apartados del poder por la revolución y una tiara propia de los popes ortodoxos.

⁸⁰⁰ Douillet, José. *¡...Así es Moscú!, nueve años en el país de los soviets*. 3ª ed. Madrid, Razón y Fe, 1934.

⁸⁰¹ Dwinger, Edwin Erich. *La fuga entre blancos y rojos*. Madrid, Espasa Calpe, 1931.

Es una cubierta muy simbólica, equilibrada y en ella, como sucede con las cubiertas de otros destacados dibujantes, la tipografía juega un papel determinante y aclaratorio del mensaje y de la propia composición.

Para obtener una idea más fiel de la realidad surgió la fotografía que, de forma mecánica plasmaba la realidad y con ello, liberaba a la imagen, supuestamente, de la interpretación libre del artista. Por ello, cuando se habla de cubiertas relativas a la realidad de Rusia, es frecuente encontrar cubiertas que empleen la fotografía y también fotomontajes si bien, en este caso, se pierde la pretendida objetividad ya que en fotomontaje el artista interviene de forma más directa. La fotografía y el fotomontaje fueron utilizados para mostrar la realidad de los primeros años de la Revolución Rusa.

La editorial Espasa Calpe que, como hemos visto anteriormente, solicitó el trabajo de sus habituales dibujantes para realizar las cubiertas de las obras de los narradores rusos incluidos en su catálogo suele recurrir al fotomontaje cuando se trata de ilustrar obras que transmiten la realidad que se vivían en esos años en Rusia.



Todas esas cubiertas, pertenecientes a la colección *Hechos sociales*. Son fotomontajes anónimos que se utilizan con mayor o menor fortuna pero que en realidad nos hablan cómo en nuestro país se conocían y utilizaban los lenguajes vanguardistas a la hora de ilustrar las cubiertas. En ellos podemos apreciar un alto nivel artístico y creativo si bien esto sucede ya en plenos años treinta. Como ejemplos de fotomontajes citamos las obras de Essad Bey *La policía secreta de los soviets*⁸⁰² donde se presenta un fotomontaje algo simple. En primer plano aparece la fotografía de un soldado de medio cuerpo y en el lado izquierdo, en la parte inferior, la boca de un túnel o mazmorra y, en la superior, la sombra de unos soldados dibujados en formación. El fondo es de color rojo e impacta el color en blanco y negro de la fotografía.

La composición en diagonal en forma de triángulo está equilibrada y resulta grata a la vista perdiendo incluso cualquier atisbo de rechazo que pudiera suscitar debido al título de la obra.

La obra de Liam O'Flaherty *Cómo está Rusia*⁸⁰³ se ilustra con una foto más espectacular puesto que se trata de una vista aérea de la Plaza Roja de Moscú en la que además se ha prescindido de los símbolos más característicos como es el Kremlin o la catedral de San Basilio y en cambio el objetivo se centra en un espectacular desfile militar donde los diferentes escuadrones de soldados aparecen en una perfecta colocación y alineación.



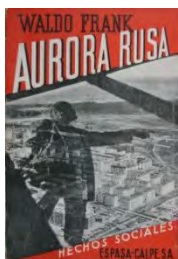
⁸⁰² Bey, Essad. *La policía secreta de los soviets*. Historia de la G.P.U. Madrid, Espasa Calpe, 1935

⁸⁰³ O'Flaherty, Lían *Cómo está Rusia*. Madrid, Espasa Calpe, 1932.

En el ángulo superior izquierdo aparece la fotografía de una mujer joven que cubre su cabeza con un casco y que conduce una máquina pesada debido al gran tamaño del volante. En el ángulo inferior derecho, se ha insertado la fotografía de un niño de medio cuerpo algo desarrapado que cubre el cuerpo con una camisa a medio abrochar. Finalmente, en el ángulo inferior aparece una mujer, sentada, totalmente vestida de negro, con el pelo recogido en actitud triste y pensativa.

Son imágenes que parecen algo inconexas entre sí ya no están colocadas como un collage sino que tienen una función meramente narrativa de recoger una serie de personajes que representan las diferentes clases sociales de Rusia, la infancia, la juventud la madurez, estas dos últimas representadas por la mujer mientras que los hombres, de los que se perciben como una multitud anónima están principalmente destinados al ejército.

Es significativo que el niño y la mujer adulta estén colocados de espaldas a lo que sucede en la Plaza Roja, mientras que la mujer parece que lo contempla desde lo alto con gran satisfacción y orgullo.



Por último, y dentro de la misma serie, encontramos la cubierta que más se aproxima al fotomontaje y es la de la obra *Aurora rusa*⁸⁰⁴ de Waldo Frank en la que nuevamente se recurre a una vista aérea. En ella se puede apreciar la sombra de las alas de un avión desde el que se puede ver una población con casas de nueva construcción. Lo que más destaca de la imagen es la inserción, tras la sombra del avión, la efigie de Lenin en su clásica actitud de estar con el brazo extendido arengando a la población o, como en este caso, mostrando los logros del desarrollo urbano obtenido tras la Revolución.

La tipografía del título está colocada en oblicuo siguiendo la línea inclinada del ala del avión. Es de palo seco, de forma geométrica.

Las tres cubiertas reproducen las fotografías en blanco y negro e, independientemente de su valor plástico, también conservan un importante valor documental de la Rusia de esos años y de las imágenes que los fotógrafos consideraban importante destacar.



Otro artista que utiliza el fotomontaje para ilustrar una cubierta sobre la situación en Rusia es Augusto que trabajó para diferentes editoriales y que era considerado por los críticos de esos años como un artista minucioso al que le gustaba experimentar con nuevas técnicas. El fotomontaje de Augusto es para la cubierta de la obra *La lucha religiosa en la Unión Soviética*⁸⁰⁵. En ella, sobre un

⁸⁰⁴ Frank, Waldo. *Aurora rusa*. Madrid, Espasa Calpe, 1933.

⁸⁰⁵ *La lucha religiosa en la Unión Soviética*. Madrid, Castro, 1935.

fondo rojo, en el lado derecho, coloca la fotografía de una mano que sostiene una cruz, si bien ésta está dibujada. Debajo de la misma aparecen tres personajes: un obrero, un obispo y un soldado. Todos ellos presentan una actitud agresiva, con los brazos en alto y con el gesto del rostro serio con la boca abierta y el ceño fruncido.

En el ángulo inferior aparece uno de los símbolos que nos colocan espacialmente en el lugar; una estrella roja con la hoz y el martillo.

El color de la cubierta es en color rojo y las figuras en color gris claro destacan sobre el rojo.

Completa la composición, como es habitual en las cubiertas de esos años, una tipografía en color blanco colocada en el margen izquierdo de la cubierta de gran originalidad, probable obra del artista, que equilibra la composición y aligera el peso visual de la mano y la cruz situadas en el lado derecho.

El nombre de la editorial aparece en la parte inferior escrita también con tinta blanca y con el mismo tipo de letras usadas para el título pero de un tamaño inferior.

El artista remarca el borde de la estrella roja en blanco y, de esta forma, equilibra también el cromatismo de la cubierta al compensar con ese borde la masa blanca del título colocado en la parte izquierda.



La editorial España también se une al recurso de utilizar las fotografías como ilustraciones de las cubiertas como ocurre con la cubierta de la segunda edición de la obra de Julián Zugazagoitia *Rusia al día*⁸⁰⁶. En ella aparecen colocados en forma diagonal dos rostros: el de una joven sonriente en una toma de frente y colocada en el ángulo superior izquierdo y, en el ángulo inferior derecho, el rostro serio de un hombre cuya imagen está en contrapicado lo que confiere al rostro mayor solemnidad con la pretensión de elevarle como a un nuevo dios, un hombre que se engrandece a través del trabajo en aras del bien común.



El título de la obra está colocado en forma diagonal en mitad de la cubierta sobre una franja blanca que, como hemos dicho, divide la cubierta en dos mitades donde se colocan los dos rostros. La tipografía es de trazo grueso moderna, si bien con formas menos geometrizarantes que las de las cubiertas de Espasa Calpe.

Independientemente de la utilización de la fotografía para ilustrar las cubiertas sobre Rusia, especialmente en las ediciones fechadas a partir de los años treinta, Espasa Calpe recurre también a la ilustración de cubiertas y por ello ilustra la obra de Julio Álvarez del Vayo *La nueva Rusia*⁸⁰⁷ con un sorprendente paisaje

⁸⁰⁶ Zugazagoitia, Julián. *Rusia al día*. 2ª ed. Madrid, España, 1933.

⁸⁰⁷ Álvarez del Vayo, Julio. *La nueva Rusia*. Madrid, Espasa Calpe, 1926.

cubista que, si bien no llega a prescindir de los símbolos de la arquitectura tradicional rusa, sorprende por su carácter innovador en el tratamiento del paisaje y de la figura humana.

Sobre un fondo azul oscuro, enmarcado en un rectángulo colocado en el centro de la cubierta, apreciamos un paisaje realizado con líneas de color negro que apenas contrastan, en el que el artista anónimo presenta la tradicional catedral de San Basilio con sus cúpulas en forma de cebolla a base de formas geométricas. Este edificio es un pretexto para ubicar al posible lector en Rusia y continúa con un paisaje campestre, de casas bajas, con un árbol y un cielo en el que a base de líneas podemos ver diferentes planos.

En el centro de la composición y, en primer plano, aparece el rostro de una mujer, realizado también a base de líneas que perfilan una imagen moderna según el gusto decó, boca pequeña, pelo corto y que presenta un gesto grave y serio.

Llama la atención la tipografía a la que el artista ha dotado de cierto movimiento de forma similar a la de los futuristas italianos que utilizaban su nueva tipografía, tanto para expresar el título de la obra como para el nombre del autor. Es una tipografía libre, de trazo grueso y del mismo color azul oscuro que el fondo del dibujo.

Las cubiertas de un mismo autor evolucionan a la par que evoluciona su arte y, muestra de ello, son cuatro cubiertas ilustradas por Helios Gómez todas ellas impresas en Cataluña. Dos son sobre la Revolución rusa y las otras dos son narraciones de ficción pero que hemos considerado interesante agruparlas para poder apreciar dicha evolución.



La primera fue publicada en 1929 y se trata de la narración de Panait Istrati titulada *Domnitza de Snagov*⁸⁰⁸ en la que el artista muestra una marcada tendencia neo cubista, un cubismo más propio de los vanguardistas rusos. Nuestro dibujante, utilizando el blanco del fondo de la cubierta y el color negro construye una composición, en sentido vertical, acoplada en el lado izquierdo con dos personajes: una mujer en la parte superior y un hombre, un militar por las botas que calza. Ambos cuerpos están realizados a base de formas geométricas como también son formas geométricas los motivos ornamentales que unen los dos personajes.

En el ángulo inferior derecho aparece, en un cuadrado, a modo de fotografía, el retrato de un hombre cuyos rasgos están hechos utilizando de nuevo formas geométricas pero que, a diferencia de los anteriores, busca expresarse con un mayor realismo y emotividad más en consonancia con el expresionismo.

⁸⁰⁸ Istrati, Panait *Domnitza de Snagov. Las narraciones de Adrián Zograffi*. Barcelona, Lux, 1929.

La tipología es moderna, de trazo grueso, inspirada en el modelo de la letra Futura de 1927⁸⁰⁹ que proporciona a la composición mayor fuerza por el trazo contundente de las letras.

Posteriormente, apreciamos cómo el arte de Helios Gómez, abandona lentamente los elementos cubistas para irse aproximando a los del realismo soviético, si bien éste todavía no era ajeno a los movimientos de vanguardia que tanta fuerza tuvieron en los primeros artistas revolucionarios posteriores al cambio de régimen en Rusia.

Para la cubierta editada en 1930 de la obra de Miguel Matvee *La revolución rusa de 1905*⁸¹⁰ el artista nos presenta una composición en la que predomina el rojo junto al blanco y negro, este último para delinear los elementos del dibujo y destacar las sombras.



En el centro de la composición Gómez dibuja a un campesino que se yergue sobre el paisaje urbano, que puede apreciarse al fondo, compuesto por construcciones y chimeneas de fábricas como otro rural que, en esta ocasión, está colocado en primer término ya que en esa primera revuelta confluyeron los trabajadores urbanos junto a los campesinos. Es una figura que marcha segura hacia la victoria y destaca en ella su mano, mano de trabajador, grande y fuerte. Su cuerpo está todavía hecho con formas geométricas y fuertemente delineado influido por el arte alemán. Detrás aparece un conjunto de cabezas sin rasgos definidos que simbolizan la masa.

Como sucede en la composición anterior llama la atención la tipografía que, nuevamente, está colocada como si estuviera en movimiento.

Un detalle significativo es el pequeño retrato que aparece en la contracubierta que recuerda los rasgos del artista y que pretende representar a un revolucionario acompañado por la bandera roja. La viñeta está toda ella en color blanco y rojo.

En otra cubierta Helios Gómez, esta vez la obra lleva por título *La revolución d'octubre*⁸¹¹ en la que se ha sustituido el personaje central por un grupo de soldados que portan una gran bandera roja donde el artista ha escrito el título de la obra. Son unas figuras que, en esta ocasión, se inspiran más en el expresionismo alemán. Son figuras cuyos rostros, a pesar de estar apenas dibujados, presentan una mirada feroz. Son guerreros que agarran con fuerza sus armas. Las líneas negras van dentro de una mancha azul, dibujando el rostro y

⁸⁰⁹ Op. cit. p. 250 y ss.

⁸¹⁰ Matvee, Miguel. *La revolución rusa de 1905*. Barcelona, Ariel, 1930.

⁸¹¹ Piontkovski, S. A. *La revolución d'octubre*. Barcelona, Ariel, 1931.

el cuerpo de los soldados con trazos fuertes pero simples, reforzados por las sombras realizadas en color negro.

Con respecto a la tipografía, aunque todavía conserva cierto movimiento, poco a poco se convierte en unos tipos más rectilíneos si bien siguen conservando rasgos de modernidad según el modelo conocido como Futura.



Finalmente, para la obra de Adveenko *¡Quiero!*⁸¹² el artista dibuja una cubierta en la que el individuo comparte el protagonismo con la máquina y en la que esta última adquiere un fuerte protagonismo.

De hecho, a pesar de colocar en la parte inferior de la composición a dos trabajadores, uno en primer plano y, por tanto, de mayor tamaño que el otro y ambos vestidos con la camisa de botonadura vertical propia de los campesinos rusos, éstos no tienen la fuerza y la potencia de la gran máquina de tren que el artista presenta en la parte superior. Se trata de una gran maquinaria realizada con todo detalle, sólida, potente, veloz que incluso parece que va a arrollar al lector.

Como en todas las cubiertas se aprecia una fuerza y vigor característica de este artista.

La tipografía es de trazo grueso y, de nuevo, aunque se inspira en la letra Futura en esta ocasión es más fruto de inspiración artística de Helios Gómez que del modelo fiel de dicha tipografía.

La temática relativa a Rusia y su presentación al lector a través de la cubierta del libro, generalmente tiende hacia el realismo y cierto estereotipo. Hemos comprobado el uso frecuente que se hace de la fotografía donde se representan hombres y mujeres de la Rusia de esos años o bien la representación de símbolos propios del patrimonio artístico ruso, las cúpulas en forma de cebolla, la inconfundible indumentaria de los campesinos rusos, o el símbolo de la Revolución de Octubre: la bandera roja y la hoz y el martillo.

Otra obra que incrementa la amplia historiografía sobre la Revolución de Octubre es la obra de J. Costa i Due y Modest Sabate *La veritat del 6 de Octubre*⁸¹³ en la que el artista anónimo ha sintetizado con su cubierta el importante suceso acaecido ese día. Para ello ha dibujado un enorme número 6 que ocupa las tres cuartas partes de la cubierta y que presenta una ligera inclinación hacia la izquierda. Hacia la izquierda también se presenta la abigarrada masa humana presentada en su sombra y de la que



⁸¹² Adveenko *¡Quiero!* Barcelona, Europa-América, 1934.

⁸¹³ Costa i Due, J y Sabate, Modest. *La veritat del 6 de Octubre*. Barcelona

apenas se perciben algunas cabezas y brazos con el puño en alto. Esta masa negra equilibra la sombra de unos edificios que presentan la arquitectura vernácula rusa y que se han colocado en el ángulo superior derecho. El fondo de la cubierta es de color rojo intenso, color que también representa a la Revolución.

La tipografía de trazo grueso, está inspirada en la tipografía altamente decorativa del art decó.

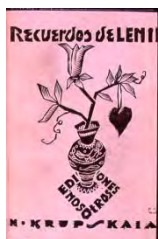
Pocas veces se ha empleado la caricatura para ilustrar los libros sobre la Revolución Rusa y sus consecuencias por lo que las cubiertas de Gori Muñoz, excelente caricaturista, sorprenden dentro del numeroso conjunto de libros que tratan de Rusia o las narraciones de los propios escritores nacidos en este vasto territorio.



La caricatura de Gori Muñoz que ilustra la obra *Rasputín*⁸¹⁴ nos presenta el rostro en color tierra, realizado con unos pocos rasgos y unas sombras de un anciano con una larga barba y unos ojos de color verde brillante, casi diabólicos tal y como la historia describe a este peculiar personaje de Rusia.

La tipografía es, probablemente, creación del artista a la que dota de un gran dinamismo que rompe el hieratismo y la frialdad de la mirada del personaje. Las letras son de color negro que resaltan sobre el fondo blanco de la cubierta.

Gori Muñoz ilustra una nueva cubierta de uno de los personajes más destacados de la Revolución Rusa como es Lenin protagonista de la obra N. Krupskaja titulada *Recuerdos de Lenin*⁸¹⁵. En ella Gori Muñoz dibuja como elemento esencial un jarrón con una decoración de un pez que recuerda un poco algunas de las decoraciones de la cerámica griega o romana. Por otra parte el jarrón contiene tres ramas dos con flores y de la tercera pende una hoja en forma de corazón, quizá con el mensaje de que son los auténticos recuerdos hechos a corazón abierto.



El dibujo está hecho con tinta negra es de trazo seguro lo que demuestra el dominio de Gori Muñoz del dibujo.

La tipografía es altamente creativa, probablemente realizada por el propio artista y, junto a la ilustración, obtiene como resultado una cubierta creativa a la vez que original en la que el artista ha huido de todo estereotipo.

Otra caricatura, esta vez de un personaje real, cuyo rostro era conocido es la que ilustra la obra de León Trotsky *Como hicimos la Revolución*⁸¹⁶. En ella, colocado en el centro de la cubierta y enmarcado en un cuadrado, aparece el rostro de

⁸¹⁴ Simanovich, Aron. *Rasputín*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1931.

⁸¹⁵ Krupskaja, N. *Recuerdos de Lenin*. Madrid, Nosotros 1930.

⁸¹⁶ Trotsky, León. *Cómo hicimos la Revolución*. Madrid, Nosotros 1930.

Trotsky. Con esta caricatura del autor en la que el artista nos muestra su gran dominio del dibujo, de la síntesis y a la par del profundo análisis que ha efectuado para extraer no solamente los rasgos físicos, sino también los morales ya que en este retrato nos presenta a Trotsky como un intelectual, serio, con gesto grave, trascendente y consciente de su importancia en el cambio político de Rusia. En los ángulos superiores aparece la hoz y el martillo igualmente dibujadas con simples rasgos pero seguros y rotundos.



Como en la cubierta anterior la tipografía es, probablemente, obra del propio artista. En ella Gori Muñoz ha querido representar el movimiento gracias a la colocación de las letras en diagonal con lo que rompe la rigidez de la composición.

La cubierta está hecha a dos tintas: blanco y negro lo que produce un fuerte impacto visual y atrae poderosamente la atención el posible lector.

Finalmente de nuevo encontramos la firma de Puyol tanto en una obra relativa a Rasputín escrita por Félix Youssoupoff titulada *Cómo maté a Rasputín*⁸¹⁷ y en una obra sobre la nueva Rusia salida de la pluma de Diego Hidalgo y titulada *Un notario español en Rusia*⁸¹⁸.

En la primera Puyol dibuja, al igual que hace Gori Muñoz a un Rasputín demoniaco, con largos dedos afilados que más que dedos asemejan garras, hombros altos, largo pelo pelirrojo que se une a una barba también de color pelirrojo. Destaca de la figura sus ojos, verdes que miran con cierto desafío hacia el frente. Sobre el fondo azul se aprecia la silueta de un palacio ruso con sus cúpulas en forma de cebollas. Más que una caricatura Puyol opta por una representación terrorífica, a través de la cual casi podemos intuir que el personaje ya ha sido ajusticiado dado que debido a la rigidez de la figura parece como si se hubiera ahorcado.



La cubierta se completa con una tipografía de trazo grueso en blanco y realizada con elementos geométricos colocados en forma de triángulo en diagonal a ambos lados de la figura. La tipografía sirve en este caso para encuadrar la imagen y obligar al espectador a centrar la atención en ella. En la parte inferior se ha colocado el nombre de la editorial con una tipografía en movimiento que ayuda a romper con la rigidez ya mencionada de la figura.

⁸¹⁷ Youssoupoff, Félix, *Cómo maté a Rasputín*. Madrid, Oriente, 1929.

⁸¹⁸ Hidalgo, Diego. *Un notario español en Rusia*. Madrid, Cenit, 1929.

En la segunda obra Puyol enfatiza la importancia de los elementos necesarios para la comunicación en esos años como son los hilos telegráficos y los cables eléctricos junto al humo de las centrales generadoras de electricidad. El artista para esta ocasión opta por el color gris junto al negro.

La tipografía forma parte de la composición y podríamos aseverar que es creación del artista, dibujada por él mismo siguiendo los principios de la tipografía de los años veinte.

La cubierta para la obra del político socialista Rodolfo Llopis *Cómo se forja un pueblo*⁸¹⁹ se ha resuelto con una foto de una gran muchedumbre de obreros. El blanco y negro de la fotografía contrasta vivamente con las letras rojas del título, colocado en el centro de la cubierta, con una tipografía moderna, de rasgos geométricos que facilita su lectura inspirada en la letra Futura y de fácil lectura.



7.6. El compromiso político más allá de los grandes sucesos históricos

Independientemente de los grandes sucesos que jalonaron las primeras décadas del pasado siglo XX a lo largo de los primeros años y que, como es lógico y ya hemos apuntado, produjeron una abundante literatura en esos años creció y se consolidó, quizá debido a la terrible Guerra y a los sucesos revolucionarios, la defensa de derechos fundamentales del hombre, como la libertad, la dignidad, incluso en la lamentable circunstancia cuando se privaba a los hombres de la misma. De nuevo el mundo de la edición trató de difundir esos derechos y, por ello, floreció una abundante literatura dedicada a estos temas.

En España, aunque varias editoriales vieron un nuevo canal de venta, sin embargo, fueron las ya conocidas como editoriales de avanzada aquellas que trataron de centralizar en sus prensas este tipo de creación literaria comprometida con los derechos humanos, su protección o bien con la denuncia cuando éstos eran ignorados o suprimidos.

Igualmente, podemos encontrar en las cubiertas que ilustraban dichas obras, la firma de dibujantes que tenían no solamente un compromiso artístico de renovación sino también un compromiso político, o mejor dicho ético con la defensa de la dignidad y de la mejora de la condición del hombre.

Como ha sucedido en los anteriores apartados no puede faltar nuevamente la firma de Ramón Puyol al que encontramos trabajando como ilustrador para la editorial Oriente, pionera en estas editoriales de avanzada⁸²⁰ y en tantas otras como Cenit, Historia Nueva, Ulises, todas ellas continuadoras de la primera y en las

⁸¹⁹ Llopis, Rodolfo. *Cómo se forja un pueblo*. Madrid, España, 1930.

⁸²⁰ Santonja, Gonzalo. *Del lápiz rojo al lápiz libre*. Madrid, Anthropos, 1987.

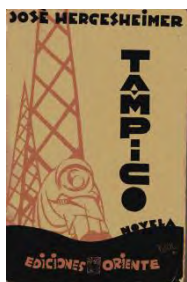
que nos muestra sus múltiples y variadas formas de expresión y total dominio compositivo, siempre reinventándose a sí mismo a la vez que desnuda con un lenguaje artístico el entramado literario e ideológico que encierra todo libro.

Una cubierta sobria tanto en lo referente al color como a su trazo es la de la obra *La corriente del golfo*⁸²¹ de E.O. Kiesel en la que por medio de una espiral se representa una gran corriente marina que puede incluso eliminar un barco como sugiere el artista que coloca en el centro de la composición en color blanco un ancla que destaca del resto de los colores de la cubierta: azul oscuro para las espirales de la corriente y un color verde oscuro para indicar el mar, un mar profundo y oscuro que cubre toda la cubierta. Junto a la simplicidad de trazo llama poderosamente la atención la fuerza con la que el artista dibuja el movimiento que recuerda a los neo futuristas de la década de los treinta.



La tipografía, tanto para el autor, el título y editorial, es de trazo grueso, de gusto decorativo decó, de formas geométricas y del mismo color que las espirales que simulan las corrientes marinas.

Otra cubierta de la editorial Oriente es la que ilustra la obra titulada *Tampico*⁸²² en la que el artista realiza un dibujo a base de líneas simples de color ocre que representan las torretas de los pozos de petróleo. El fondo es de color amarillo y en la parte inferior de la cubierta se indica el terreno lleno de petróleo en color negro. Este petróleo sin embargo no sirve para mejorar la condición de vida de los habitantes como sugiere Puyol que dibuja debajo de la torreta ubicada en primer plano a un hombre, sentado, con la cabeza entre sus piernas, agotado por el trabajo y por su indumentaria es una persona con escasos recursos económicos. Es una cubierta en la que se representa el cálido ambiente del desierto y la riqueza que se extrae de esas tierras áridas: el oro negro, petróleo, petróleo que no sirve, al parecer, para mejorar la calidad de vida de sus habitantes, tal como indica el dibujante con su obra.



En esta composición el artista hace recaer la mayor parte del peso de la misma sobre las letras del título, escrito con una tipografía de palo seco, de gruesos bordes de tal forma que las letras se convierten en un conjunto de formas geométricas que llaman poderosamente la atención.

La tensión que se produce entre las letras y la figura humana se equilibra con la tierra que más que una superficie desértica parece, como se ha apuntado, una bolsa del codiciado petróleo. Sobre ese montículo el artista ha dispuesto el nombre de la editorial cuyas letras parece que se dejan llevar por esa masa viscosa

⁸²¹ Kiesel, E.O. *La corriente del golfo*. Madrid, Oriente, 1930.

⁸²² Hergesheimer, José. *Tampico*. Madrid, Oriente, 1929.

del petróleo. El nombre del autor, el título de la obra y la firma del dibujante se han colocado de forma paralela lo que también equilibra el fuerte peso visual del título para, de esta forma, reforzar el mensaje, ubicar al posible lector y darle pistas astutas sobre la trama de la novela.



A la misma editorial pertenece la ilustración que Puyol hace para *Los secretos del espionaje inglés*⁸²³ en la que sobre un fondo azul, que figura el universo, el artista dibuja en diagonal desde el ángulo superior izquierdo hacia el derecho dos semicircunferencias. En la inferior se intuye que se trata del planeta tierra y, en la superior, la caricatura de un hombre con una boca grande y acompañado de una enorme dentadura con la que sostiene una cadena que surca el aire y se engancha en la tierra.

Con esta metáfora el artista nos muestra la fuerza e influencia que Inglaterra tenía en el mundo en esos años en los que no era ajena a ningún suceso que pudiera acaecer puesto que había desarrollado un fuerte servicio de espionaje que le permitía conocer cualquier movimiento que pudiera perjudicar sus intereses políticos en el planeta.

Como es propio de todos los trabajos de Puyol la tipografía, en color, se incorpora a la composición al estar colocada en el espacio entre el rostro humano y la tierra. Los tipos, posiblemente, sean creación del artista ya que en ella se descubren diversas formas geométricas todas ellas de gran modernidad.



Una cubierta de fuerte contenido claramente político es la realizada para la editorial Cenit que publica la obra de Joseph Roth *A diestra y siniestra*⁸²⁴ de fuerte contenido político y en la que el artista divide la cubierta en dos mitades: izquierda y derecha y en el centro coloca una figura esquemática con una mitad de su cuerpo en color rojo, el de la izquierda, mientras que el de la derecha es de color negro. El personaje que divide la cubierta es esquemático, su cuerpo está dibujado con formas geométricas que evocan los personajes de los carteles publicitarios creados por el artista futurista italiano Fortunato Deperó.

En el lado derecho Puyol representa la imagen de la sociedad burguesa a través de dos personajes uno ataviado con smoking y chistera, fumando un gran puro y el otro con chaqueta como un importante hombre de negocios. Por el contrario en la parte izquierda en color rojo, se han representado una serie de obreros en pleno trabajo, siendo su número mucho más numeroso y en el que también se incluye la imagen de una mujer subrayando la diferencia política entre izquierda y derecha.

⁸²³ Boucard, Robert. *Los secretos del espionaje inglés*. Madrid, Oriente, 1930.

⁸²⁴ Roth, Joseph. *A diestra y siniestra*. Madrid, Cénit, 1930.

El juego bicolor también se repite en lo referente al título y al nombre del autor ya que las letras son las de la parte izquierda de color rojo y las de la derecha de color negro aunque se trate de una misma palabra creando una armonía entre imágenes y texto y, como sucede en tantas otras creaciones de Puyol, incorporando la tipografía a la composición como un elemento más y muy necesario que da como resultado una composición de gran atractivo y dinamismo.

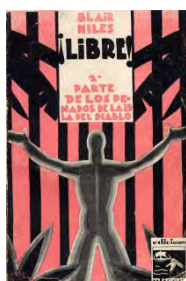
Ramón Puyol es requerido por las diferentes editoriales y por ello también encontramos trabajos suyos en obras editadas por la editorial Ulises. En esta ocasión ilustra las cubiertas de dos obras de Blair Niles *Los penados de la Isla del Diablo*⁸²⁵ y su continuación en una segunda obra titulada *¡Libre!*⁸²⁶



Para el primer título Puyol construye una cubierta en la que el predominio del color negro otorga a la misma un aire lúgubre y no exento de miedo y terror. Sobre ese fondo ha representado una fila formada por cuatro hombres, de espaldas, en diagonal que marchan unidos con una cuerda que ata sus manos a la espalda. Todos ellos llevan una camisa blanca que destaca poderosamente sobre el negro del fondo, evocando, posiblemente, la obra del gran Francisco de Goya *Los fusilamientos del 2 de mayo*, en la que la víctima que va a ser fusilada lleva una camisa blanca que destaca sobre el resto de los personajes. En este caso el color blanco representa también en la composición de Puyol la inocencia. Los condenados completan su indumentaria con unos pantalones de color ocre, como ocre es la cuerda que une a los penados y que continúa en ambos lados de la cubierta indicando que la tragedia continúa más allá de lo que el tamaño del papel permite vislumbrar.

El dibujo está hecho de forma esquemática con trazo simple pero no por ello pierde fuerza expresiva.

La tipografía es de trazo grueso, compuesta por formas geométricas atendiendo a la moda del Decó y, de nuevo, se integra como otro elemento más en la composición.



La cubierta de la segunda parte de la obra es diferente. El artista abandona el pesimismo y presenta una cubierta más vigorosa y próxima al Art Decó ya que crea una imagen muy donde predominan las formas geométricas y las líneas rectas.

La composición presenta una total simetría respecto al eje vertical que queda ocupado por una figura humana muy esquemática, de contornos que se multiplican en una gradación de tonos grises, del más oscuro al claro. El hombre surge del borde inferior de la cubierta y dirige sus

⁸²⁵ Niles, Blair. *Los penados de la Isla del Diablo*. Madrid, Ulises, 1930.

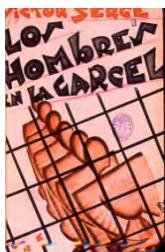
⁸²⁶ Niles, Blair. *¡Libre!* Madrid, Ulises, 1930.

brazos extendidos hacia lo alto en un gesto de haber conseguido la libertad. Destacan los barrotes negros verticales que recorren la totalidad de la cubierta y las siluetas, también negras, de unas grandes hojas, que, bien podrían ser plataneros, pero siempre por detrás de la figura del hombre ya que el presidio queda atrás.

En la parte inferior de la cubierta, a ambos lados del personaje, aparecen las hojas de otras plantas, en este caso tratadas con la misma técnica en cuanto a su color y sus contornos que el hombre.

Para continuar con ese carácter rígido, frío y geométrico, todo el texto aparece encasillado en un rectángulo colocado en el centro superior y cortado a sangre de color blanco. Resalta en él la palabra libre, escrita en negro y entre signos de exclamación. El logotipo de la editorial se superpone en blanco y negro en el ángulo inferior derecho y es el único elemento que rompe la simetría de la composición. El único color junto al blanco y el negro que utiliza es un magenta claro.

Puyol recurre al recurso de alinear a los hombres cuando se trata obras cuyo tema es el de la privación de la libertad de los hombres encarcelados. Por ello en la obra de Víctor Serge *Los hombres en la cárcel*⁸²⁷ el artista dibuja una cubierta dinámica, moderna alejándose del dramatismo pero sin dejar de expresar el mensaje de denuncia y la penuria que supone estar preso en la cárcel y privado de libertad.



En la composición, con una ligera inclinación, se nos presenta, en primer plano, una cuadrícula de líneas negras que representa la cárcel. Tras ella hay una fila que tiene un punto de fuga en el infinito compuesta por las figuras de personas. Son figuras esquemáticas, realizadas con formas geométricas, carentes de cualquier signo de identidad propio que nos permita distinguir las figuras unas de las otras.

En esta composición se puede rastrear una cierta influencia de la pintura metafísica de Giorgio De Chirico donde se juega con las formas geométricas y con las figuras sin rostros junto a un estatismo a pesar de la inclinación que puede sugerir cierto movimiento.

Por lo que respecta a la tipografía, en esta ocasión se ha decantado por una letra que sigue los principios del Art Decó con cierta influencia futurista. Es de trazo grueso, de diferentes tamaños y las letras están inclinadas lo que también produce sensación de movimiento.

Estas diferentes representaciones de los hombres privados de libertad en la que el artista recurre a la seriación para demostrarnos cómo muchos sujetos están

⁸²⁷ Serge, Víctor. *Los hombres en la cárcel*. Madrid, Cenit, 1930.

recluidos en las cárceles en situaciones extremas al margen de los derechos del hombre más elementales cambian, sustancialmente, cuando el artista opta por dibujar simplemente el penal, vacío. Cuando esto ocurre retorna a un lenguaje muy vanguardista e innovador en el que predominan las manchas de color al igual que tiende más a la abstracción que al realismo de la imagen.

Un ejemplo de ello lo encontramos en la cubierta, realizada también por Puyol para la obra *Los reclusos de Schlussemburgo*⁸²⁸ en la que se representa una celda con tres planos rectangulares, uno para el suelo y los otros para los muros, en perspectiva diagonal, y en la que solamente podemos saber que se trata de un presidio por la ventana que hay en el muro y que se refleja en el suelo, como si este fuera transparente, a pesar del gris oscuro similar al de uno de los muros verticales. El tercer plano es de color blanco y por las ventanas se vislumbra un color naranja de atardecer lo que da una nota de color y calidez a la representación.



El nombre de la autora y el título de la obra están escritos sobre las paredes a modo de inscripción mural, propia de las celdas de las cárceles pero, en este caso la tipografía es de color blanco, de trazo grueso y formas geométricas abandonando modelos de tipo más clásico.

La literatura de denuncia social fue un género muy destacado durante la segunda década del pasado siglo XX quizá con la intención de dar a conocer las terribles situaciones que se vivía en algunas esferas sociales a una sociedad burguesa, distanciada de los problemas reales de la mayoría de los hombre y que bailaba y se divertía de forma despreocupada, indiferente ante la situación de muchos trabajadores que, a pesar de su esfuerzo en el trabajo, vivían en una situación de pobreza extrema y que pedían justicia social.



En la línea de denuncia social la editorial Cenit crea una colección denominada *La novela proletaria* en la incluye una serie de títulos que hablan de las condiciones terribles de los trabajadores de esos años. Entre ellos destacamos los realizados de nuevo por Ramón Puyol como es la cubierta que ilustra la obra de Belik y Panteleev *Schkid. La república de los vagabundos*⁸²⁹ que el artista resuelve con gran simplicidad pero fuertemente expresiva a base del contraste cromático. Sobre un fondo negro se representa a un vagabundo tumbado en el suelo en posición fetal y para resaltar la figura inserta al vagabundo en un marco de destellos en colores naranja y magenta, destellos muy utilizados en los carteles publicitarios de películas cinematográficas.

La tipografía utilizada es de gusto Decó, de trazo grueso y, como en

⁸²⁸ Figner, Vera. *Los reclusos de Schlussemburgo*. Madrid, Cenit, 1931.

⁸²⁹ Belik y Panteleev. *Schkid. La república de los vagabundos*. Madrid, Cenit, 1930.

anteriores ocasiones, quizá dibujada por el propio artista siguiendo los modelos de la creativa tipografía del Decó.



En la misma colección encontramos la obra *Judíos sin dinero*⁸³⁰ que el artista ilustra recurriendo al recurso de la caricatura, técnica que Puyol no suele utilizar. En un primer plano y, colocado en el ángulo inferior derecho, ha dibujado el rostro y medio torso de un hombre de nariz aguileña y con unos anteojos colocados sobre la misma. Cubre su cabeza con un bombín y su figura está hecha de color ocre salvo líneas de color negro que dibujan los rasgos de su rostro. Tras de él hay un paisaje urbano pero construido con edificios fabriles con sus correspondientes chimeneas pero que, supuestamente no producen beneficio económico al protagonista del relato.

A pesar de ser una caricatura ésta está falta de la mordacidad e ironía propia de este tipo de dibujos y el artista para llamar la atención sobre ella lo logra a través del contraste cromático.

La tipografía, como es habitual en la práctica totalidad de sus trabajos, es de gusto Decó y combina el color blanco junto al negro para hacer más legible el título y el nombre del autor de la obra.

La *Colección proletaria* de fuerte compromiso social, sirve a Ramón Puyol para presentarnos unas cubiertas interesantes en las que siempre trata de romper algunos estereotipos de la publicidad y dejar su personalidad artística y su simpatía y complicidad con los más desposeídos.



Un ejemplo de ruptura con los carteles publicitarios es la cubierta del libro que lleva por título *Pasajeros de 3ª*⁸³¹. En ella se representa un barco de pasajeros pero diferente a los anuncios de los grandes transatlánticos realizados por el dibujante Cassandre que hizo numerosos carteles publicitarios de los grandes barcos de los años veinte muy decorativos y atractivos

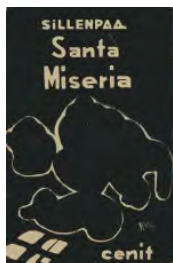
Generalmente, en los carteles de Cassandre la proa de un barco llena todo el cartel mostrando la potencia y esbeltez del barco. Por el contrario, Puyol en su cubierta dibuja la parte superior donde se encuentran ubicadas las chimeneas haciendo una alusión quizá a que es justo en la parte inferior del barco donde se alojan esos pasajeros de tercera privados de las comodidades de las que gozan otros pasajeros de clases superiores. Como en otras ocasiones, Puyol se deja influir por el neo futurismo y la composición está ubicada en la cubierta en diagonal para evocar la velocidad que el barco puede alcanzar si bien es un neo futurismo menos violento y explícito.

⁸³⁰ Gold, Michael. *Judíos sin dinero*. Madrid, Cenit, 1930.

⁸³¹ Kläber, Kurt. *Pasajeros de 3ª*. Madrid, Cenit, 1931.

La composición es a tres colores, naranja, gris y blanco, esté último destinado al fondo y están contrastados a la vez que armonizan entre ellos.

Como en otras ocasiones hay que mencionar que la tipografía forma parte de la composición de la cubierta. El artista juega con una tipografía cursiva, destinada para el nombre del autor junto a otros tipos con la intención, quizá, tratando de rememorar una hipotética carta escrita desde ese barco. No en vano el



título de la obra se ha colocado en el centro de la composición en un rectángulo blanco a modo de sobre.

Si en el anterior trabajo Puyol se apoyaba en esquemas fácilmente reconocibles y asimilados por el público en la cubierta *Santa miseria*⁸³² opta por la abstracción en lugar de por una composición de carácter realista.

Sobre un fondo oscuro surge el conjunto indiferenciado de una masa de personas que forman un conjunto donde los adultos cubren con sus cuerpos a los niños. Las figuras son simples.

Nuevamente hay que destacar que la tipografía juega un importante papel dentro de la composición y en ella se aprecia una cierta influencia de los modelos tipográficos utilizados por los constructivistas rusos que optaban por unos tipos contundentes para favorecer la lectura de los mensajes.

En una línea similar a la descrita pero con unos rasgos más realistas encontramos la cubierta de la obra *Los emigrantes*⁸³³ en la que Puyol denuncia el tema de la emigración a través de un grupo de personas que forman un conjunto compacto con formas más definidas que en la cubierta anterior.

Puyol dibuja esta masa de personas utilizando el color gris donde destacan una serie de contornos entre los que se puede distinguir hombres, mujeres y niños.



Son personajes sin rostro, anónimos, que se agrupan ante el mar que tienen delante y que ocupa más de dos tercios de la cubierta. No es un mar azul, sino morado, profundo que se disponen a surcar con la esperanza de mejorar sus condiciones de vida. Es una escena que, a pesar de haber sido concebida hace casi 80 años, tiene en la actualidad plena vigencia y pudiera tratarse de una composición realizada en estos primeros años del siglo XXI en los que las imágenes de grupos de emigrantes de otros países que llegan a nuestras costas y cuyas imágenes contemplamos con frecuencia en los diferentes medios de comunicación de masas.

Es esta atemporalidad junto con cierta universalidad del objeto dibujado lo

⁸³² Sillenspaa. *Santa miseria*. Madrid, Cenit, 1930.

⁸³³ Ferreira de Castro, F. *Los emigrantes*. Madrid, Cenit, 1930

que contribuye a consolidar el arte del dibujante Ramón Puyol como uno de los artistas más destacados en la historia del diseño gráfico español.

Si Puyol es contundente a la hora de utilizar determinados tipos no lo es menos cuando tiene que representar la caricatura de un rico burgués como hace en el dibujo para la cubierta titulada *El burgués*⁸³⁴ de Leonhard Frank. En ella, por medio de la silueta de un hombre con un torso grande, fuerte, con cabeza pequeña en relación a su enorme cuerpo en el que destaca, de manera especial, una mano en color blanco que contraste con el color tierra del traje y la cabeza. Con esta enorme mano el artista nos sugiera cómo es esa mano la que sirve al burgués para enriquecerse día a día debido a que con ella recoge los beneficios que le reportan sus negocios. La cubierta es de una gran expresividad a pesar de su sencillez. En ella hay que destacar el contraste cromático en gris, para el fondo y para la camisa y bigote del personaje.



La tipografía es de trazo grueso, clara, de tipos de gran tamaño, especialmente los del título, de formas geométricas dibujadas probablemente, como hemos repetido en numerosas ocasiones, por el propio artista.



Similar a la anteriormente descrita, si bien en esta ocasión el motivo principal es radicalmente opuesto al burgués puesto que se trata de representar a un grupo de obreros que son el motivo de la cubierta realizada por Puyol para la obra de Stijn Streuvels *El obrero*⁸³⁵. En ella los obreros se representan como una gran mancha azul oscura de tinta plana de color blanco y azul. Sus siluetas se distinguen por los distintos elementos de color claro que el artista introduce en la composición como es la camisa blanca de uno de ellos, el pañuelo de otro campesino que le sirve para protegerse del sol, la pala de labranza, la hoz que lleva uno en la mano y la guadaña de otro.

Es una cubierta de gran impacto visual y mientras que en la del burgués hay rasgos caricaturescos que convierten a la figura en un ser rechazable, en esta ocasión la mano del artista dignifica el trabajo de estos labradores y también sus personas, si bien no utiliza el realismo soviético que posteriormente fue imitado por otros artistas.

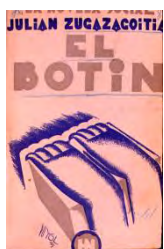
El título está colocado en la parte superior de la cubierta con una letra atractiva y, como sucedía en la anterior, posiblemente dibujada por el propio artista siguiendo los modelos racionalistas de la Bauhaus.

Tanto el título como el nombre del autor de la obra destacan sobre el fondo

⁸³⁴ Frank, Leonhard. *El burgués*. Madrid, Cenit, 1930.

⁸³⁵ Streuvels, Stijn, *El obrero*. Madrid, Cenit, 1930.

azul intenso al emplear tinta blanca.



Esa contundencia de rasgos utilizada para resaltar los vicios de la sociedad burguesa la encontramos nuevamente en la cubierta de la obra *El botín*⁸³⁶ donde se representan dos manos que más que extremidades humanas parecen zarpas que arrastran con avidez su botín que es una gruesa caja de gran peso.

La cubierta está dividida en dos mitades y, en esta ocasión, la tipografía no se integra en la composición sino que tiene un lugar muy bien definido en la parte superior, al margen del dibujo, destinado al nombre del autor y al título de la obra que también destaca por el tamaño de la tipografía compuesta por gruesas formas geométricas mientras que los tipos que indican el nombre del autor son mucho más finos y realizados en un tamaño menor quizá con la intención de centrar la atención en la palabra del título y las connotaciones sociales que puede ésta tener en la sociedad.

A pesar de su simplicidad es de una fuerza expresiva muy fuerte, como también lo era la anteriormente descrita sobre la burguesía representada por ese burgués de gran tamaño sobre cuyo pecho también destacaba su mano, grande y codiciosa.

Igualmente de contundente es la cubierta que ilustra la obra de Heinrich Mann *El súbdito*⁸³⁷ en la que podemos apreciar nuevamente la fuerza del dibujo y la expresividad del mismo.



En esta cubierta se ha representado, en la parte inferior, unas botas militares que marchan en formación. Recuerda la realizada por el mismo artista para la obra *Cuatro de infantería* pero en esta ocasión la cabezas de los soldados se han sustituidos por botas militares.

La mitad superior es de un fondo rojo intenso donde en la parte inferior de la misma se ha colocado con una tipografía de palo seco, de formas geométricas y en color blanco el título de la obra, mientras que el nombre del autor se ha colocado en la parte superior sobre un recuadro blanco el nombre del autor en color rojo.

Para los editores más vanguardistas la historia era también un espejo y un libro de los que se podían extraer grandes ejemplos que mostraran las diferentes formas de actuación en el ámbito político y social. Por ello no es de extrañar que la editorial Cenit publicara la obra del escritor alemán Klabund *Los Borgia*⁸³⁸ perteneciente a su colección *La novela histórica*.

⁸³⁶ Zugazagoitia, Julián. *El botín*. Madrid, Historia Nueva, 1929.

⁸³⁷ Mann, Heinrich. *El súbdito*. Madrid, Cenit, 1931.

⁸³⁸ Klabund. *Los Borgia*. Madrid, Cenit, 1930

En esta cubierta Puyol utiliza una serie de símbolos para sintetizarnos el devenir y los hechos que marcaron la historia de la familia Borgia que tenían poder en el ámbito civil y eclesiástico.



El poder eclesiástico se representa en la figura de Alejandro Borgia que llegó a ser Papa, la sociedad civil en la imagen de Lucrecia Borgia, de gran belleza y con cuyos encantos subyugaba al posible enemigo y, finalmente, el poder de la espada empuñada por César Borgia. De estos personajes enumerados Puyol solamente nos presenta un pequeño fragmento de cada uno ataviados de acuerdo a su dignidad y papel desempeñado. Los fragmentos están reforzados y diferenciados por el color. En un primer plano está representada la Iglesia por el color púrpura y el poder que ejerció la familia desde el Estado Vaticano. Posteriormente está el negro, indumentaria oscura propia de las damas de la época que además tenían un gran poder para intrigar el corte. El color azul lo destina al soldado, vengador y justiciero que blande la espada bajo la cual tiemblan los enemigos y, finalmente el color blanco, que el artista lo destina a una figura pura, espiritual y abstracta que no era propia de la familia Borgia.

La composición es atrevida, moderna y reproduce en cierta manera el recurso de seriación de figuras característico del arte alemán y soviético. El fondo de color negro contribuye a incrementar el sentimiento de fatalismo y terror fruto del poder de esta importante familia.

La tipografía también incluye los colores de la composición destinando el color azul para el nombre del autor y el magenta para el título de la obra uniendo nuevamente el poder del papa Borgia al engrandecimiento de los miembros de su familia. Los tipos son de formas geométricas en consonancia con el gusto del Art Decó y, como sucede en otras ocasiones, complementan la composición.



Otros dibujantes trabajan junto a Puyol en la ilustración de cubiertas para la editorial Cenit, algunos son jóvenes valores descubiertos a través de concursos publicados en los diarios de Madrid. Tal es el ejemplo de la cubierta que ilustra la obra de Lewis Sinclair *Babbitt*⁸³⁹ realizado por Manuela Ballester tras ganar un concurso de dibujo establecido por la propia editorial.

La cubierta tiene como fondo la bandera americana de barras y estrellas. La bandera está dispuesta en diagonal y en el ángulo inferior derecho se aprecia una parte de las estrellas que representan los diferentes estados de la Unión. En el centro de la cubierta, surge la figura de un hombre con los brazos detrás de la

⁸³⁹ Sinclair, Lewis. *Babbitt*. Madrid, Cenit, 1930

cintura que produce sensación de seguridad debido a su colocación central y a su hieratismo.

La composición está perfectamente equilibrada tanto en el aspecto compositivo como en el cromático.

La tipografía complementa la composición y tanto el nombre del autor como el título están colocados en diagonal al igual que la bandera. Es una tipografía compuesta por formas geométricas en línea con los modelos denominados Sans Serif si bien, como en la mayoría de las ocasiones, puede ser obra de la artista.



Otra obra que se remonta a tiempos pasados pero cuyos problemas pueden trasladarse a los tiempos actuales es la obra del Conde de Gobineau *La abadía de Typhaines*⁸⁴⁰ en la que sobre un fondo color tierra el artista coloca un monje con sus hábitos de color ocre y con las manos levantadas en señal de dirigirse a unos campesinos cuyos brazos y manos blandiendo guadañas y hoces aparecen en la parte inferior de la cubierta como símbolo de rebeldía. Estos instrumentos de labranza de la edad media se pueden asimilar a la hoz, símbolo de la revolución rusa.

Destaca la tipografía en color blanco para el título hecha con trazo grueso y formas geométricas según los principios del Art Decó mientras que el nombre del autor es de color ocre y es similar a la letra cursiva itálica de influencia clásica.

Independientemente del conocimiento de la historia de tiempos pasados y las enseñanzas que se pudieran extraer de ella, a la sociedad que sufría profundos cambios como era la del comienzo del siglo XX, le interesaba mucho el conocer todo lo que acontecía en esos años y para ello la editorial Historia Nueva publica una serie de libros sobre temas contemporáneos de los sucesos que acontecían en España.

En esta editorial también encontramos cubiertas dibujadas por Puyol que con su espíritu creativo siempre buscaba el sorprender al espectador. Para esta editorial concibe una serie de cubiertas en los que mayoritariamente el tema principal de la cubierta es la representación geográfica, acompañada del lugar del que trata la obra que siempre coloca en la parte central de la misma. Generalmente se trata de obras de autores españoles que analizan temas relativos a nuestro país, sin que ello excluya los sucesos que acontecen en el resto del mundo durante esos años.

En esta línea encontramos la cubierta para la primera edición de la obra de

⁸⁴⁰ Gobineau, Conde de. *La abadía de Typhaines. Luchas sociales en la Edad Media*. Madrid, Buenos Aires, Barcelona, Mundo Latino, 1928.

Marcelino Domingo *Una dictadura en la Europa del siglo XX*⁸⁴¹ en la que sobre un fondo verde el artista dibuja la península italiana con su forma de bota. Todo el territorio es de color negro, como negro era también el color de las camisas que los fascistas de Mussolini vestían cuando se estaba estableciendo y fortaleciendo el fascismo en Italia.



En el lado inferior izquierdo el artista ha dibujado una mano, de color blanco cuya sombra, ya de color negro aparece sobre el fondo de la cubierta. Esa mano extendida simboliza el saludo del brazo en alto fascista.

El nombre del autor y el título de la obra se han colocado en la parte superior donde la península italiana se une al continente europeo por la cadena montañosa de los Alpes y ambos se han escrito en tinta blanca lo que proporciona una cierta luminosidad a la cubierta a pesar de que en esta ocasión no se ha integrado ni el título ni el nombre del autor en la composición.



En España también se vivió la dictadura del general Primo de Rivera y Puyol ilustra la obra de Ángel Samblancat *El aire podrido*⁸⁴² en la que el artista utiliza una ilustración como fondo de la cubierta siendo la tipografía uno de los elementos esenciales de la misma al estar colocada en primer plano.

Es una tipografía moderna, inspirada en los principios de renovación del arte de la imprenta salidos de los cursos de la Bauhaus y de los grandes teóricos en este campo que fueron profesores en ese centro que supuso un foco de irradiación y renovación de las artes en la Alemania de los años anteriores al ascenso al poder de Hitler. La composición es simple, funcional, de acuerdo a los postulados de dicha escuela alemana y el juego de tamaños de las letras utilizados ofrece dinamismo y claridad.

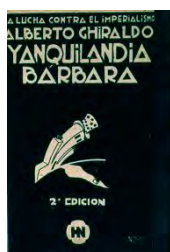
En el fondo se representa un desfile procesional en la que los participantes llevan escapulario, cruces y un santo bajo palio con un estandarte con una cruz. Es una cubierta realizada en una gama de colores grises. Es como si el artista quisiera mostrarnos el ambiente denso, irrespirable de esa España sometida a una férrea censura y donde el poder del Dictador Primo de Rivera buscaba en un firme apoyo en la Iglesia.

Si para mostrar la idea de Europa Puyol utiliza los mapas, para indicar el continente americano y especialmente el poderío de Norteamérica Puyol recurre al estereotipo del Tío Sam que se hizo muy popular a través del cartel que llamaba a

⁸⁴¹ Domingo, Marcelino. *Una dictadura en la Europa del siglo XX*. Madrid, Historia Nueva, 1929.

⁸⁴² Samblancat, Ángel. *El aire podrido. El ambiente social en España durante la dictadura*. Madrid, Cenit, 1930.

la movilización durante la I Guerra Mundial.



Este personaje, que cubre su cabeza con sombrero de copa con la bandera de los Estados Unidos, permite a Puyol coronar un rascacielos con este sombrero que asemeja una figura humana, siendo las ventanas los rasgos del rostro. Este edificio se yergue amenazante sobre pequeñas viviendas indicando cómo el desarrollo urbano arrolla a su paso todas aquellas pequeñas edificaciones que no pueden resistir el paso de las grandes construcciones. Esta pequeña viñeta, que en principio podía ser humorística, se convierte en dramática al colocarla sobre un fondo negro impactante que ilustra la obra *Yankilandia bárbara*⁸⁴³ de Alberto Ghiraldo en la que el interés económico priva sobre cualquier otro principio.

La tipografía de esta cubierta, de formas geométricas muy variadas, también es de color blanco, por lo que todo el conjunto llega a producir cierta inquietud en el espectador a pesar del pequeño tamaño de la ilustración.



Para la obra *Nuestra América y el imperialismo yanqui*⁸⁴⁴ Puyol coloca a un pequeño individuo, rígido, casi semejante a un espantapájaros nuevamente con la chistera con la bandera americana y con los brazos extendidos en actitud amenazante. Está en una tierra roturada en la que hay una chumbera para indicar que se trata de un territorio sureño donde el casi consolidado gigante norteamericano supone una amenaza por su deseo de dominio sobre los países más al sur.

Como en el caso anterior, el fondo de la cubierta es de color negro, la tipografía blanca, de formas geométricas y produce, nuevamente con el caso anterior, inquietud en el espectador.



Continuando con la estructura compositiva de colocar una viñeta en la parte central y el nombre del autor y el título de la obra en la parte superior con una tipografía, moderna, fácilmente legible nos encontramos con la cubierta de la obra *Nacionalismo e hispanismo y otros ensayos*⁸⁴⁵ en la que se coloca una serie de viviendas, algo inclinadas, realizadas en diferentes planos según la tendencia neo cubista. El color predominante es el tierra y la tipografía, construida como es habitual a base de formas geométricas, está igualmente inclinada lo que aporta dinamismo al título y recuerda el deseo de los futuristas de dar movimiento a las palabras. Casi podríamos decir que en esta cubierta confluyen las viejas

⁸⁴³ Ghiraldo, Alberto. *Yankilandia bárbara* 2ª ed. Madrid, Historia Nueva, 1929.

⁸⁴⁴ Palacios, Alfredo. *Nuestra América y el imperialismo yanqui*. 1ª ed. Madrid, Historia Nueva, 1930.

⁸⁴⁵ Gómez de Baquero E. (Andrenio). *Nacionalismo e hispanismo y otros ensayos*, Madrid, Historia Nueva, 1928.

tendencias vanguardistas de la primera década del siglo XX que se recuperan bajo el término neo en ese resurgir de mano de los jóvenes artistas de esos años tan prolíficos y fructíferos en el arte español que buscaba su actualización.

Una cubierta realizada para esta editorial y que se aleja del esquema creativo de Puyol es la de la obra de César Falcón *Plantel de inválidos*.⁸⁴⁶ En ella Puyol crea una serie de planos en los que aparecen diferentes elementos como es una iglesia en llamas o el rostro de un hombre, que bien pudiera tratarse de un guiño al autor que en este caso también es el propietario de la editorial. La cubierta resulta un poco confusa a pesar de ser una de las de mayor realismo realizada por Puyol.



Los colores elegidos están fuertemente contrastados ya que se son el tierra, blanco y negro y son los planos de color negro, sin ningún tipo de viñeta los que, por su colocación, hacen que el rostro humano destaque sobre el resto de la composición.

Nuevamente la tipografía es algo a destacar por sus atractivas formas geométricas, gráciles y modernas realizadas en color blanco y negro que se alternan aportando dinamismo a la composición.

Otra destacada editorial similar a la editorial Cenit es Zeus cuyas cubiertas fueron mayoritariamente ilustradas por el artista Santiago Pelegrín, como hemos podido comprobar anteriormente, aunque Pelegrín no fue el único artista que trabajó para esa editorial. Podemos encontrar otras destacadas firmas de artistas de tendencias vanguardistas como el gallego Carlos Maside que ilustra la obra *Los hombres tienen sed*⁸⁴⁷ en la que se puede apreciar la fuerte influencia que el grabado alemán ejerció sobre Maside.



Es una composición que trata de expresar con gran dramatismo el sufrimiento de las clases más desposeídas y cómo, sus demandas, la mayoría de las veces, son contestadas ejerciendo la violencia.

En la cubierta se ha dibujado un rectángulo de fondo azul en el que se han colocado una serie de manos, manos blancas que se alzan desesperadas en aptitud de pedir bien clemencia o justicia. Estas manos están realizadas con formas simples, con trazo grueso y de color blanco para destacar sobre el fondo oscuro. Son manos informes, desgastadas por el trabajo y que también son un claro guiño a las vanguardias dado que podemos encontrar una cierta influencia del arte primitivo de las cuevas del norte de España en las que, en repetidas ocasiones,

⁸⁴⁶ Falcón, César. *Plantel de inválidos*. 3ª ed. Madrid, Historia Nueva, 1928.

⁸⁴⁷ Swansea, Anna. *Los hombres tienen sed*. Madrid, Zeus, 1930.

aparecen estas huellas de manos rojas, negras y blancas. Hay que recordar cómo el arte prehistórico también fue fuente de inspiración para los artistas de vanguardia que consideraban la cueva de Altamira, que solían visitar, un gran templo artístico. No en vano Picasso consideraba que *el arte estaba en decadencia desde la cueva de Altamira*.

Junto a estas manos que invocan por el contrario, en el lado derecho, encontramos otras tres manos, más finas y que empuñan una espada para acallar con violencia las demandas de la población puesto que están ligeramente inclinadas en dirección a las manos suplicantes.

Como sucede en la mayoría de las cubiertas hay que destacar la tipografía que en este caso casi podemos afirmar con toda seguridad que están dibujadas por el propio artista y, aunque colocadas de forma tradicional en la parte superior de la cubierta, completan la composición ya que se integra dentro del dibujo.

El color de las letras es el rojo lo que incrementa el dramatismo de esta cubierta.

Otra cubierta en la que el artista coloca en primer plano un brazo con una mano extendida es la que ilustra la obra de Alicio Garcitoral *Italia con camisa negra*⁸⁴⁸ realizada por García Ascot.



Es una cubierta simbólica, sin posibilidad de equívoco, para mostrar con dibujos el régimen fascista que se había impuesto en Italia. Como fondo de la cubierta encontramos los colores de la bandera tricolor italiana: verde, blanco y rojo y, en un primer plano, colocado ligeramente inclinado de derecha a izquierda aparece un brazo extendido con la mano igualmente extendida que reproduce el saludo fascista del brazo en alto. El brazo está cubierto por el color negro, propio igualmente de los fascistas italianos algunas veces denominados “camicie nere” por la indumentaria de sus camisas negras

La composición está formada por dos diagonales, la de la bandera y la del brazo y que se contraponen para reproducir la idea de un desfile militar tan frecuente durante el régimen fascista en Italia.

La mano, al igual que sucede en la composición de Maside, anteriormente descrita, es simple y ambas tienen cierta similitud por lo que se evidencia el lenguaje parecido apartado del realismo que ambos artistas conocían si bien aunque no es posible conocer quién de los dos artistas influyó en el otro puesto que ambas cubiertas son de la misma fecha si bien, pudiera ser que la obra de Maside se publicara con anterioridad a la de García Ascot. Este dato tampoco sería concluyente puesto que ambas obras pudieran estar preparadas para la edición

⁸⁴⁸ Garcitoral, Alicio. *Italia con camisa negra*. Madrid, Zeus, 1930.

aunque una viera la luz una antes que la otra.



García Ascot, que sorprende al posible lector en cada cubierta que realiza, ilustra la obra de Karen Bramson *Nosotros los bárbaros*⁸⁴⁹ que podríamos calificar casi como una cubierta surrealista. Sobre un fondo azul, que representa el universo, pisa el planeta tierra un ser con apariencia humanoide de color ocre ya que no llega a ser una representación exacta de un hombre puesto que tiene unas extremidades excesivamente largas al igual que sus manos. Esta figura, colocada en diagonal, prácticamente invade toda la cubierta y solamente queda espacio para el nombre del autor y el título de la obra.

En la tipografía se alternan los colores ocre y blanco lo que ofrece dinamismo y permite que se integre más fácilmente en la composición.

Otro artista que encontramos en el catálogo de ilustradores de la editorial Zeus es Jacinto que realiza la cubierta para la obra de Alejandro Marai *Los rebeldes*⁸⁵⁰. En ella aparecen una serie de personajes sentados alrededor de una



mesa pero sin que se hayan dibujado los elementos del rostro, dando a entender que se trata de personajes anónimos pero que no por ello dejan de jugar un papel relevante. Es una composición de gran fuerza a la vez que atractiva por el fuerte contraste de colores y por la indumentaria de los personajes, uno de los cuales lleva un traje a rombos blancos y negros como si fuera un arlequín, arlequín pintado por Picasso gran artista innovador y crisol de diferentes lenguajes plásticos. El resto de los personajes viste, por el contrario, de forma más convencional, todos ellos con camisa blanca y chaqueta de color negro, naranja o rojo para contrastar mejor las figuras.

La escena evoca algunos de las representaciones de los personajes intelectuales que participaban en las tertulias de los cafés donde se fraguaban los movimientos más vanguardistas tanto en el campo artístico como en el político por lo que no es de extrañar que los personajes lleven una indumentaria que si bien en la forma es convencional no lo es por el colorido haciendo honor al título de la obra: *Los rebeldes*.

La tipografía es de trazo grueso con formas geométricas, decorativa y en consonancia con el gusto y tendencia del momento.

Otra cubierta del mismo artista es para la obra *Los voluntarios del Reichstag*⁸⁵¹. En esta composición se ha eliminado la figura humana y Jacinto opta por formas geométricas y, nuevamente, retoma algunos elementos de los grandes

⁸⁴⁹ Bramson, Karen. *Nosotros los bárbaros*. Madrid, Zeus, 1931.

⁸⁵⁰ Marai, Alejandro. *Los rebeldes*. Madrid, Zeus, 1931.

⁸⁵¹ Lamprech, Kurt. *Los voluntarios del Reichstag*. Madrid, Zeus, 1931.

innovadores del arte. En esta ocasión su obra recuerda el arte de los Delaunay en especial sus obras con semicírculos como el cartel de gran tamaño realizado para la exposición de París. No obstante los colores de Jacinto para la cubierta son mucho menos brillantes, con predominio del negro, recordando más los semicírculos que componen una diana quizá blanco fácil para aquellos voluntarios del Reichstag, en una metáfora sobre el riesgo que corren las vidas de dichos voluntarios.



La tipografía está compuesta por formas geométricas y en las letras también se alternan los colores blanco y negro para integrarla con mayor facilidad en la composición.

Pelegrín continúa su trabajo como ilustrador en la editorial Zeus y realiza una serie de cubiertas para obras de temática variada pero siempre éstas suponen una cierta crítica a la sociedad del momento o al abuso y opresión de algunos pueblos y también para el futuro de muchos de los países.

En una línea que muestra por parte del artista de una clara visión futurista de Europa aunque esta obra no está firmada por Pelegrín, sí podemos encontrar en ella todos los elementos de las cubiertas que identifican su obra.



Se trata de la cubierta para la obra *Los estados unidos de Europa*⁸⁵² en la que presenta un retrato de un personaje masculino realizado con su característica tendencia neo cubista donde los planos que componen la imagen también se diferencian a través de los distintos colores.

En el centro de la cubierta el artista ha colocado, encuadrado en un rectángulo colocado en vertical, la imagen de un hombre, un tecnócrata y la sombra de otro personaje para indicar cómo la futura unión de Europa está en el quehacer de unos hombres.

A ambos lados del rectángulo el artista ha colocado el nombre y el apellido del autor de la obra mientras que el título lo ha situado en la parte superior de la cubierta con unas letras de gran tamaño en color negro y con un modelo de letra similar a los tipos denominados Clarendon inspirados en la letra más clásica romana o de Bodoni.



Una estructura muy similar es la que utiliza para ilustrar la obra de Joaquín Arderius *El comedor de la pensión Venecia*⁸⁵³ en la que nuevamente coloca el personaje que ilustra la cubierta en la parte central de la misma en un rectángulo colocado en vertical. En este caso es un hombre es de edad mediana, colocado de perfil y envuelto en una gruesa bata de casa con un estampado de estrellas.

⁸⁵² Herriot, Edouard. *Los estados unidos de Europa*. Madrid, Zeus, 1930.

⁸⁵³ Arderius, Joaquín. *El comedor de la pensión Venecia*. Madrid, Zeus, 1930.

Nuevamente la figura está realizada en un juego de planos y con colores fuertemente contrastados.

La tipografía es de gusto Decó a base de formas geométricas y, como en el ejemplo anterior, coloca el nombre del autor de la obra en vertical a lo largo de los lados del rectángulo mientras que el título ocupa la parte superior.



Siguiendo la trayectoria editorial de Zeus de publicar obras de autores españoles que traten problemas de política internacional encontramos la obra titulada *La India en llamas*⁸⁵⁴. En esta cubierta el artista vuelve nuevamente a encuadrar su composición en una forma geométrica, en esta ocasión se trata de un cuadrado que ocupa la parte central de la cubierta. En ella se representa el interior de un palacio indio en el que se encuentra sentado un personaje, ataviado con la túnica india. El artista vuelve a jugar con los planos y los diversos colores de los mismos empleando el ocre, el blanco y el rojo.

El título está colocado en la parte superior de la cubierta mientras que el autor ocupa la parte inferior y, en esta ocasión, el artista opta por una tipográfica más moderna, construida a base de formas geométricas.

Abandonando la cierta rigidez que las composiciones del artista muestra cuando encuadra su composición bien en un cuadrado o bien en un rectángulo, Pelegrín ilustra la obra del autor venezolano Arturo Uslar Pietri *Las lanzas coloradas*⁸⁵⁵ que es una explosión de dinamismo que se expande por toda la cubierta.



En ella se representa a un soldado a caballo cabalgando hacia el lado izquierdo. En el suelo yace el cuerpo de un indígena, mientras que por detrás otro cabalga al lado del soldado, representando la lucha del pueblo venezolano hacia su independencia.

De nuevo Pelegrín utiliza los diferentes planos con distintos colores y en ella el paisaje se funde con las figuras de los personajes. En esta ocasión los colores son igualmente contrastados lo que da mayor fuerza a la composición.



Similar a la anterior en la que la composición ocupa toda la cubierta es la ilustración de la obra de Roman Goul *Azef, los lanzadores de bombas*⁸⁵⁶ si bien en ésta se presenta un paisaje urbano y la composición está realizada a base de intrincados planos que recuerdan junto a la tendencia neo cubista del artista ciertos guiños hacia el constructivismo ruso.

⁸⁵⁴ Fernández Arias, Adelardo. *La India en llamas: la hoguera, el fuego, las cenizas*. Madrid, Zeus, 1930.

⁸⁵⁵ Uslar Pietri, Arturo. *Las lanzas coloradas*. Madrid, Zeus, 1931.

⁸⁵⁶ Goul, Roman. *Azef, los lanzadores de bombas*. Madrid, Zeus, 1931.

Es una composición muy rica en elementos y refleja el caos que se produce en un entorno urbano cuando se lanza un artefacto explosivo. En la cubierta queda reflejado el dolor del allegado de la persona que ha fallecido con motivo de la explosión y la sorpresa de los ciudadanos que presencian la escena donde la paz y tranquilidad de la noche, cuyo oscuro cielo está iluminado por la luz de una estrella, queda rota. Toda la armonía se ha visto perturbada y rota por el lanzamiento de la bomba.

Nuevamente hay que destacar el buen uso que hace Pelegrín del contraste de colores que sirve para resaltar la fuerza expresiva de la composición.

La tipografía empleada se ha realizado a base de formas geométricas siguiendo las pautas de la nueva tipografía.

Otra cubierta de Pelegrín es la que ilustra *El pescador de esponjas*⁸⁵⁷ de Panait Istrati. En esta cubierta el artista abandona su característico neo cubismo y opta por una cubierta en la que se deja influenciar por el contraste de color según los principios del Fauvismo de Matisse. De hecho, en esta cubierta podemos apreciar cierta influencia de este artista ya que nos evoca una de sus más conocidas obras “La Danza” realizada en 1910. En ambas obras podemos percibir una composición en círculo, el movimiento de las figuras y el contraste de color.



Aunque Pelegrín reinterpreta esta obra y la adapta a la cultura mediterránea, dando mayor contundencia a las figuras siguiendo el modelo de los artistas españoles desde el malagueño Pablo Picasso, Julio González y el catalán Sunyer que, al parecer, era amigo personal de Pelegrín.

Toda la composición tiene un bello movimiento circular y se aprecia un dominio de las formas y del color que produce en el espectador un fuerte pero a la vez atractivo contraste entre el rojo, negro y azul, colores predominantes en la cubierta.

Otro aspecto a destacar, como es habitual en sus cubiertas, es la tipografía del título para el que se ha elegido unos tipos de palo seco que se incluyen en la composición al colorearla con los mismos colores predominantes en la cubierta.



El escultor Alberto realiza una admirable cubierta para ilustrar la obra de Alicia Garcitoral *El paso del Mar Rojo*⁸⁵⁸. Es una composición rotunda, contundente donde los personajes, en estricta formación militar, con la cabeza vuelta hacia el espectador marchan hacia el frente a cumplir su misión.

⁸⁵⁷ Istrati, Panait. *El pescador de esponjas*. Madrid, Zeus, 1931.

⁸⁵⁸ Garcitoral, Alicia. *El paso del Mar Rojo*. Madrid, Zeus, 1931.

Es una imagen que recuerda el arte soviético donde se buscaba, como hemos repetido con anterioridad, la exaltación de los valores relativos a la importancia del hombre, de un hombre trabajador, disciplinado y eficaz en su tarea y responsable. Este nuevo hombre tenía asumida la idea de que con su trabajo podía cambiar el mundo o colaborar a mejorar el mismo.

La composición en diagonal contribuye a proporcionar movimiento a la escena que se completa con una tipografía de trazo muy grueso que llega incluso a cubrir parte del cuerpo de la figura que se encuentra en un primer plano incluyendo, al igual que otros artistas, la tipografía como otro elemento integrante de la composición.

Los colores son el rojo, y el negro ya que el blanco es el del fondo de la cubierta, el rojo para las figuras humanas y el negro para la tipografía procurando un vivo contraste.

La tipografía es de trazo grueso y de formas geométricas que llegan a perder alguno de los elementos distintivos de las mismas como es el caso de la letra A siguiendo el modelo del cartelista de origen húngaro afincado en París Cassandre que utilizaba tipos de letras especialmente llamativas como por ejemplo los tipos Bifur diseñados en 1929 para la fundación Duberny & Peignot, si bien en este caso, como sucede con otros grandes dibujantes españoles, la letra podemos suponer que es obra del propio artista dibujada por él mismo ya que en España era difícil encontrar muchos de los tipos que estaban en boga en la Europa de esos años.



Otra incursión en el campo de la ilustración de cubiertas de libros del escultor Alberto la encontramos en la de la obra *La revolución capicúa*⁸⁵⁹ en la que Alberto se deja seducir por el constructivismo que conoce a través de su entrañable amigo Rafael Barradas.

La cubierta está dividida toda ella en una cuadrícula de color gris sombreada de negro y blanco para dar la sensación de profundidad en cada cuadro. Sobre ella coloca dos números el 1 y el 2 pero en una secuencia de tal forma que estos números sean capicúas. Hay tres secuencias siendo la superior e inferior iguales y en ellas coloca en primer lugar el 1, seguido del número 2 y finalmente nuevamente el 1. Los números 1 son de color rojo y el 2 de color.

En la secuencia central el orden es diferente siendo el 2 esta vez el número que hace de capicúa. El nombre del autor está escrito con tinta blanca y el título de la obra con tinta roja sobre una franja de color blanco para destacar sobre el color oscuro del fondo de la ilustración.

La tipografía escogida está en consonancia con la composición y en esta

⁸⁵⁹ Garcitoral, Alicia. *La revolución capicúa*. Madrid, Agencia Internacional de Librería, 1931.

ocasión el artista opta por una tipografía claramente influenciada por la Bauhaus que supone el triunfo del racionalismo. Los tipos escogidos son similares a la tipografía Bayer Universal, en honor a su creador, profesor de la Bauhaus en 1925 cuando ésta se trasladó a Dessau y estuvo como profesor de tipografía hasta 1928, año en el que dimitió junto a Moholy-Nagy y Gropius. La tipografía de Bayer continua la línea emprendida por Van Doesburg y Tschichold en la idea de la búsqueda de una alfabeto racional, sin distinción entre mayúsculas y minúsculas y de trazos muy simplificados.

Por las características expuestas podemos calificar esta cubierta como una obra singular dentro de la producción artística de Alberto y que descubre al gran artista español que conoce y estudia los diferentes movimientos modernos de vanguardia que surgen en esos años. Pero la actitud de Alberto es una actitud inquieta pues continuamente experimenta con ellos hasta encontrar un claro y rotundo lenguaje artístico propio de su sensibilidad y de su forma de percibir el mundo circundante.



Del ilustrador Galindo, que en esos años comenzaba su andadura como dibujante y que continuaría, posteriormente, con gran éxito como dibujante del periódico *La Codorniz*, encontramos la cubierta de *La turbina*⁸⁶⁰ de César M. Arconada. En ella, y con un lenguaje cercano al cartel publicitario, Galindo coloca en un primer plano inclinado, en el ángulo superior derecho, un fragmento de un poste de conducción de luz con los cables negros perpendiculares al mismo que son, junto con el título de la obra y el logotipo de la editorial, los elementos que estructuran el espacio compositivo. Como fondo, aparece una serie de líneas grises que simbolizan el agua, necesaria para mover la turbina y generar riqueza pero también necesaria para otros trabajos que la mecanización puede destruir rompiendo el equilibrio natural de la zona. Su simplicidad y el contraste entre los colores negro blanco y verde confieren a esta cubierta una gran fuerza visual y nos transmite cierta inquietud a través de las líneas que se entrecruzan oblicuamente.

El fondo está tratado de una forma más abstracta, sin diferenciación de planos, la mancha verde puede sugerir un campo o el agua. La tipografía es de corte moderno, con gruesos perfiles y relleno el interior de las letras.

El ilustrador Aljama realiza la cubierta de la obra de Ricardo Baeza *Bajo el signo de Clío*⁸⁶¹ en la que opta por una solución próxima al cartel publicitario. Con pocos colores, tintas planas y elementos reducidos que ocupan toda la superficie construye la cubierta. En la mitad inferior aparece el indicador de un camino en color rojo donde se encuentran las indicaciones que señalan las distintas rutas que sigue el autor en sus viajes. El entrecruzamiento de estas indicaciones conforma

⁸⁶⁰ Arconada, César M[añoz]. *La turbina*. Madrid, Ulises, 1930.

⁸⁶¹ Baeza, Ricardo. *Bajo el signo de Clío*. Madrid, Ulises, 1931.

una estructura radial que sugiere la idea de expansión hacia el exterior en direcciones opuestas. El autor y el título ocupan casi la mitad superior con letras anchas y de gran tamaño rotuladas con trazos gruesos.



Es una ilustración que podemos pensar que el artista la ha podido haber contemplado en algunas de las escenas cinematográficas de esos años en las que aparecen en repetidas ocasiones estas señales de cruce de caminos.

La tipografía es de formas geométricas y utiliza un gran tamaño de color blanco para indicar el título de la obra al igual que también aparecen en tinta blanca las diferentes direcciones indicadas en la cubierta. Se ha empleado una tipografía de formas geométricas siguiendo el modelo de la creada por Morris Fuller Benton en 1908 en Estados Unidos o también la más europea sans serif.

La cubierta de la obra *El polizón*⁸⁶² de Martín del Val y editada por la editorial Ulises está realizada por el dibujante Badía.

Es una cubierta algo confusa, recargada, donde aparecen muchos mensajes y ninguno tiene un peso visual claro y determinante en la composición. El polizón aparece como una figura más dentro de todo un conjunto en el que se aprecia un gran variedad de elementos: el fragmento de un navío en la lejanía, el perfil de una mujer en el que destacan excesivamente sus labios pintados, un gran interrogante, lo que podría ser un fragmento de tela con un estampado, una mano de mujer, todo ello sin una clara unidad o un hilo conductor que especifique claramente el mensaje que quiere transmitir con su obra.



Es una cubierta en la que encontramos bastantes elementos renovadores de algunas de las tendencias vanguardistas del momento como pudiera ser el surrealismo en las piernas de la figura femenina. También se percibe la influencia del decorativo art decó en un conjunto, repetimos algo confuso.

Los colores son fuertes y contrastados con la finalidad de llamar poderosamente la atención.

La tipografía es igualmente un crisol de tendencia, en la que se utilizan muy diferentes tipos para indicar tanto el nombre del autor de la obra en la que se puede apreciar cierta concomitancia con la tipografía Sans Serif así como para el título de la misma en la que se emplea una tipografía más carente de elementos geométricos.

La editorial España también se sumó a las editoriales que pretendían

⁸⁶² García Martín del Val, Simón. *El polizón*. Madrid, Ulises, 1931.

ofrecer una serie de obras comprometidas, críticas que presentaran la historia tanto nacional como extranjera lo más libre de ataduras posible así como obras sobre temas de opinión candentes en esos años y tratados en profundidad por diversos especialistas. En esta línea la editorial publica *Grandeza y servidumbre de la prensa*⁸⁶³, tema muy importante para la editorial ya que comenzó su trayectoria editorial como editora de prensa periódica con la revista de igual nombre: España.



Es una cubierta firmada por Alas donde predomina el mensaje metafórico. Para ello el artista, del que no tenemos datos, nos sitúa en un lugar impersonal, el fondo es negro, no hay ningún edificio destacable puesto que el centro neurálgico radica en un quiosco de venta de prensa. La vista está tomada en contrapicado no muy acentuado. Podemos también observar cómo una masa de personas, igualmente impersonales llevan la mayoría de ellas un periódico en las manos, otras, que todavía no lo tienen, se dirigen hacia el puesto de venta de la prensa probablemente con la intención de adquirirlo.

Con esta composición el artista responde gráficamente al título de la obra que trata sobre la prensa que, diariamente lee un gran número de personas y que tiene un gran poder pues influye poderosamente en la opinión de los lectores.

Igualmente también tiene una serie de servidumbres como se manifiesta en el título de la obra puesto que es difícil que se trate de una prensa libre, al margen de los intereses económicos e ideológicos de los socios capitalistas propietarios de la cabecera del periódico. Es una obra que trata de un tema que, transcurridos más de 70 años continúa vigente. En esta cubierta en la que se utilizan las tintas planas, muy características de los carteles publicitarios se busca el contraste de colores.

Los personajes se perfilan en color ocre y el periódico de color blanco también contraste de forma muy notable. El color verde se ha destinado al quiosco de prensa del que se ha dibujado su techumbre y parte de las paredes pues el quiosco cuenta con unas paredes desplegadas, en color ocre, para poder ofrecer un escaparate de las diferentes publicaciones.

La disposición de los personajes nos indica un movimiento que refleja el ir y venir de estas personas que se pueden o no dejar influir por las noticias impresas recogidas en los periódicos que sostienen en la mano. En este caso la cubierta es muy diferente a las concebidas por otros artistas como por ejemplo Luis Bagaría para la publicación periódica.

La tipografía es moderna pero sin los excesos del Art decó y proporciona un toque de color a la composición que destaca por la sobriedad de los colores. Se utiliza el color rojo sobre fondo negro para el título y el nombre de la editorial,

⁸⁶³ Ugría, Alfonso. *Grandeza y servidumbre de la prensa*. Madrid, Editorial España, 1930.

mientras que el blanco se destina para el nombre del autor.

Continuando con las cubiertas ilustradas por artistas anónimos en este sello editorial, encontramos la novela de Julián Zugazagoitia *El asalto*.⁸⁶⁴ En ella se dibuja un paisaje en el que se alzan unas torres que, a través de cables, mueven unas cabinas teleféricas. La finalidad y hacia donde conducen dichas cabinas la desconocemos, pero deben ser importantes para enlazar unos lugares con otros.



Debajo de dichas torres aparecen unas vías solitarias del tren y en medio está la tierra dibujada en color rojo, cuyos surcos se han dibujado con gruesas líneas negras. Se aprecia una nube blanca de humo, señal de que se ha producido una explosión y cuyas nubes de humo se elevan incluso hasta el cielo.

Es un paisaje que nos los de los expresionistas alemanes, desolador, con gran fuerza expresiva que atrae poderosamente por el contraste de colores, verde, rojo y negro la mirada del posible lector.

Una cubierta de la misma editorial de la que nuevamente desconocemos el autor es la que ilustra la obra de Benito Mussolini *La amante del cardenal*.⁸⁶⁵ Es una obra muy provocadora no solamente por el autor de la misma sino también por el tema, ciertamente escabroso, de la novela y esta provocación también aparece en la cubierta en la que podemos apreciar una marcada tendencia surrealista y, por tanto, irreverente con la realidad.



Tras la bandera tricolor italiana se ha colocado el rostro de un hombre cuyos rasgos están constituidos por diferentes elementos, algunos de ellos absolutamente irreales.

El cabello que corona la amplia frente del rostro representado lo constituye el cuerpo de una mujer desnuda que se curva boca arriba a lo largo de la semicircunferencia de la frente. Está realizada en color gris y es un cuerpo bello y esbelto. Los ojos son restos de una indumentaria roja, propia de los cardenales y en la que se pueden apreciar determinadas formas como la cola de un pescado a modo de cola de sirena.

Por lo que respecta a la tipografía es, por el contrario, mucho más conservadora ya que para el título se ha escogido una tipografía con unos tipos similares a la tipografía Baskerville⁸⁶⁶.

⁸⁶⁴ Zugazagoitia, Julián. *El asalto*. Madrid, Editorial España, 193-?

⁸⁶⁵ Mussolini, Benito. *La amante del cardenal*. Madrid, España, 193-?

⁸⁶⁶ Esta letra diseñada por John Baskerville en 1757 es considerada por algunos como una letra de transición entre la tradición clásica y el diseño posterior moderno.

El título y el nombre del autor se han colocado en la parte superior de la cubierta. El título está escrito con tipos de gran tamaño y de formas geométricas en tinta roja mientras que el nombre del autor está en tinta negra con unos tipos de menor tamaño.

El tema de la ascensión al poder en Italia de Benito Mussolini y las consecuencias sociales y políticas fue un tema que también originó gran polémica y dio origen a una amplia bibliografía en la que participaron editoriales comprometidas y preocupadas por las consecuencias que el nuevo régimen pudieran suponer tanto en Italia como fuera de sus fronteras.



Varias editoriales publicaron obras de escritores italianos como es el caso de la barcelonesa Bauzá en la que trabajó Helios Gómez que ilustra la obra de Pietro Nenni *Seis años de guerra civil en Italia*⁸⁶⁷.

El artista utiliza los colores ocre, azul y negro como gama predominante en su composición donde aparece el rostro de un temible Duce que se alza como un gigante con respecto al resto de los elementos de la composición. Su rostro muestra un gesto fiero. Junto a él en el lado derecho aparece una torre, pudiera tratarse dada su forma de la torre de Pisa que aparece coronada por el hacha de guerra. Ambos elementos son de color azul.

En la parte inferior y esta vez fuertemente contrastada pues es de color ocre, se aprecia la esfera de la tierra donde aparecen las huellas de sangre de una silueta de un hombre que la atraviesa.

En esta ocasión el artista incluye como elemento de la composición el título de la obra que también escribe con tinta roja como símbolo del horror que toda guerra conlleva.

La composición ocupa la práctica totalidad de la cubierta dejando poco margen sin cubrir.

La tipografía sigue los modelos de la Bauhaus y, probablemente, esté dibujada por el propio artista.



Si Helios Gómez había hecho una representación de Mussolini en la que se representa al dictador italiano con gesto fiero, Gori Muñoz, por el contrario nos presenta una caricatura de Mussolini en la cubierta que ilustra la obra de C. Berneri *Mussolini. Gran actor*⁸⁶⁸ en la que dibujo con personaje enormemente gordo que está desnudo por lo que muestra su gran estómago. Tiene los brazos cruzados y también presenta una mirada fiera a pesar de

⁸⁶⁷ Nenni, Pietro. *Seis años de guerra civil en Italia*. Barcelona, B. Bauzá, 1931.

⁸⁶⁸ Berneri, C. *Mussolini. Gran actor*. Valencia, Colección Mañana, 1934.

que al estar desnudo pudiera parecer más vulnerable.

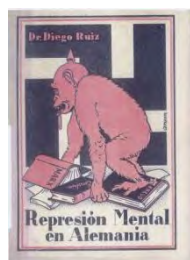
La cubierta se completa con una tipografía de gusto decó, construida a base de rasgos geométricos en la que se combina la tinta negra para el nombre del protagonista de la obra *Mussolini* colocado en la parte superior y blanca para el subtítulo y el nombre del autor, ambos colocados en la parte inferior y, probablemente, la tipografía está dibujada por el propio artista.

Otra cubierta relacionada con el auge de los regímenes totalitarios en Europa y que lleva por título justo *Las dictaduras europeas*⁸⁶⁹, título colocado en el centro de la composición escrito en tinta blanca en diagonal y que destaca vivamente sobre el azul del fondo y el blanco y negro de las fotografías, elementos que componen la cubierta. El nombre del autor, por el contrario, está en la parte superior y está escrito en tinta negra.



En las fotografías, a modo de fotomontaje elemental, aparecen los rostros de cuatro políticos relevantes en esos años como son Benito Mussolini, Lenin, y el turco Mustafá Kemal Ataürk. El cuarto personaje no me ha sido posible su identificación⁸⁷⁰ pero todos ellos son personajes que gobernaban de forma totalitaria en esos años en Europa.

En referencia a la tipografía utilizada se conjugan dos modelos: uno de corte más clásico destinado al título en la que la tipografía es del tipo de la Times New Roman mientras que la destinada al nombre del autor es más moderna y similar a los tipos de la letra Futura.



El auge del nazismo en Alemania preocupaba a muchos de los contemporáneos especialmente la represión que se podía ejercer a nivel ideológico prohibiendo determinadas obras tal y como se expresa en la cubierta de la obra del Dr. Diego Ruiz titulada *Represión mental en Alemania*⁸⁷¹ firmada por Anem. En ella el artista nos representa de forma muy detallada, este detalle propio del artista era muy alabado por la crítica de esos años, una bestia cuya cabeza termina en un casco militar similar a los cascos del ejército prusiano que está encima de unos libros que desea tragarse y hacerlos desaparecer ya que de su boca segrega saliva como signo de voracidad. Los libros que, supuestamente van a ser pasto de su hambre son las obras de Freud, Einstein y Marx cuyos nombres aparecen en las cubiertas de los mismos.

La bestia es toda ella de color rojo al igual que uno de los libros mientras

⁸⁶⁹ Conde de Sforza. *Las dictaduras europeas*. Madrid, Espasa Calpe, 1932.

⁸⁷⁰ En el libro se habla de Italia, Alemania, Hungría, Turquía, Polonia, Rusia y Yugoslavia pero no hemos entrado un testimonio fotográfico documental que nos permita la identificación de estos personajes a excepción de Mussolini y Lenin.

⁸⁷¹ Ruiz, Diego. *Represión mental en Alemania*. Barcelona, Imprenta Solá i Ferrer, 1933.

que los otros dos son de color negro. El fondo es de intenso color negro interrumpido por unas gruesas líneas blancas que dibujan la cruz gamada nazi.

La tipografía es de gusto decó de fácil lectura en rojo y negro, colores predominantes en toda la cubierta en la que el rojo se ha colocado sobre fondo negro en el ángulo superior izquierdo y corresponde al nombre del autor mientras que el negro se ha reservado para el título colocado sobre una franja blanca en la parte inferior de la cubierta.

Con esta composición Anem evita cualquier tipo de ambigüedad en el mensaje ya que expone de forma clara y directa cómo el régimen nazi prohibía la lectura de determinadas obras que incluso llevándolos a la hoguera.

Estas denominadas editoriales de avanzada mayoritariamente se establecieron en Madrid si bien en otras ciudades existieron otras editoriales combativas y críticas con respecto a la realidad política.

La mayor parte de las editoriales que mostraban a través de su catálogo un mayor compromiso político tenían su sede en Madrid, aunque también en otras ciudades encontramos editoriales que se sumaron al esfuerzo de despertar una nueva conciencia en los ciudadanos como sucede con la editorial valenciana Estudios mencionada anteriormente al hablar de obras de divulgación médica y que contaba con la colaboración de Josep Renau y Manuel Monleón para la ilustración de sus cubiertas.

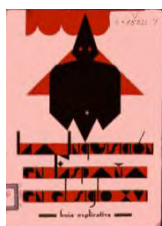


Entre las obras publicadas se encuentra la obra que lleva por título *La desocupación y la máquina*⁸⁷² ilustrada en esta ocasión por el artista Bon. En ella el artista abandona su brillante colorido y su ironía aunque mantiene la sencillez de rasgos que caracteriza la mayoría de sus dibujos.

La cubierta está dividida en tres planos colocados de forma transversal formando tres franjas a lo largo de la cubierta. En los planos superior e inferior se ha colocado la imagen de unos grandes depósitos y conducciones propias de las fábricas industriales. El fondo es de color gris. La parte central, sin embargo, es de color naranja por lo que llama la atención. En ella el artista ha colocado a una masa de trabajadores de espaldas al espectador que se manifiesta frente a la falta de trabajo consecuencia de la industrialización. Junto a los trabajadores aparecen también una serie de pancartas en la que se solicita trabajo.

Es una cubierta de gran expresividad y que está acompañada por una tipografía en color negro, de corte geométrico y similar a la letra Futura de fácil lectura.

⁸⁷² Mac Donald, J. A. *La desocupación y la máquina*. Valencia, Estudios, 1933.



La editorial publica una obra de carácter histórico que trata la *Inquisición en España en el siglo XVI*⁸⁷³ con una cubierta de gran atractivo y que se aleja de la mayoría del estilo predominante en las cubiertas que ilustran las obras de esta editorial.

En ella, en el centro se ha colocado a un encapuchado con un capirote negro. También es negro el manto que cubre sus hombros y mitad del cuerpo, éste construido a base de una forma geométrica. Dentro del capirote destacan dos pequeños puntos de color rojo que son los ojos.

Detrás de esta imagen aparecen dos manchas rojas a modo de relato gráfico de la sangre que la Inquisición ha hecho correr desde el siglo XVI.

Rojas son también las líneas en la parte inferior de la cubierta donde se escribe el título de la obra con una tipografía de rasgos modernos, dinámicos y altamente decorativos.

Josep Renau ilustra la cubierta de la obra *Reparto de tierras*⁸⁷⁴ en la que construye una cubierta de gran modernidad, sincretismo y fuerza expresiva.



Sobre un fondo blanco, en primer término, Renau dibuja un arado que parece que acaba de hacer los surcos en una franja de tierra que se abre en forma de abanico desde el lado derecho de la cubierta. Es una gran mancha de ocre surcada por gruesas líneas negras que resalta ante nuestra mirada la importancia de la tierra y su necesidad de estar siempre trabajada por los agricultores.

El título se ha colocado en la parte superior de la cubierta con una tipografía de rasgos geométricos modernos.

El nombre del autor está escrito en letra cursiva en color ocre colocado en la parte inferior de la cubierta si bien no queda dibujado de forma clara e inequívoca.



Una cubierta algo sorprendente del artista valenciano es la que ilustra la obra de M. Leif Nitram *El mundo bajo la tempestad*⁸⁷⁵ en la que Renau abandona sus mensajes simbólicos expresados a través de una contundencia de la imagen y nos presenta un personaje de carácter caricaturesco que incluso se asemeja al ídolo de los cómic *El zorro* ya que sobre un caballo a galope ha dibujado a un jinete con la espada en alto, con los ojos cubiertos por un antifaz y en actitud de emprender una lucha por un ideal igual que el personaje de la historieta.

⁸⁷³ *La inquisición en España en el siglo XVI*. Valencia, Estudios, 193-

⁸⁷⁴ Muñoz Arconada, César. *Reparto de tierras*. Sevilla-Paris, Publicaciones de Izquierda 1934.

⁸⁷⁵ Nitram, Ledif. *El mundo bajo la tempestad*. Barcelona, Biblioteca de la Revista Blanca, 1933.

El personaje aunque no es de gran tamaño se presenta sobre un fondo rojo sobre el que a su vez se ha dibujado una estrella de seis puntas de intenso color negro siendo estos colores mencionados, junto al tierra utilizado para el dibujo del caballo y del jinete. La tipografía también muestra los colores negro y rojo y su grafía es como una escritura manual de gruesos rasgos como si se hubiera dibujado en los muros de las ciudades a modo de anuncio.



En Barcelona, ciudad que durante esos años era centro de agitación política, surgieron igualmente editoriales que mostraban un grado elevado de compromiso social por los autores cuyas obras publicaban. Entre ellas destaca la editorial e imprenta B. Bauzá para la que trabajó el gran ilustrador andaluz Helios Gómez realizando una serie de importantes cubiertas como la de Alberto Londres titulada *El evadido de Guayana*⁸⁷⁶ en la que destaca, como en la mayoría de las composiciones de Helios Gómez, la potencia y fuerza de la figura humana en ella representada. En el centro de la cubierta, con una inclinación aparece un hombre encarcelado tras unos barrotes, que ha roto aplicando sobre ellos toda su vigor en un esfuerzo titánico por conseguir la libertad.

Es un dibujo de una gran fuerza expresiva reforzada por el sombreado del cuerpo. La composición es en diagonal para dar mayor sensación de dinamismo y reforzar también la idea de fuga junto a la de vigor.

De esta cubierta hay dos versiones cuya variación radica en el cambio de color ya que está realizada en una gama de colores grises y la otra en sepia.

Por lo que respecta a la tipografía se ha escogido el color rojo para que destaque sobre la cubierta con una tipografía moderna siguiendo las tendencias de los nuevos modelos tipográficos de Alemania, Inglaterra y Estados Unidos.



La editorial B. Bauzá que apostó por las cubiertas de Helios Gómez, también incluyó en su nómina otros nombres de dibujantes españoles así como un variado abanico de escritores españoles cuyas obras tenían un fuerte contenido crítico analizando algunos de los entuertos de nuestra historia. En esta línea encontramos la obra de Alberto Londres del que publica diversos títulos. En este caso se trata del título *El judío errante ha llegado*⁸⁷⁷ en la que apreciamos una cubierta similar a las de Renau en la que aparece la tierra en una semicircunferencia y en el horizonte el astro solar. Ruiz de Peralta dibuja en un primer plano ese espacio terrenal en color negro en el que se aprecian las huellas de un caminante, en color gris que lleva en el hombro unas alforjas blancas y que

⁸⁷⁶ Londres, Alberto. *El evadido de Guayana*. Barcelona, B. Bauzá, 1931.

⁸⁷⁷ Londres, Alberto. *El judío errante ha llegado*. Barcelona, Bauzá, 1932.

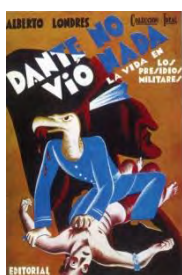
abre sus brazos en señal de victoria al divisar la luz que a modo de sol se percibe en el horizonte.

Esta luz de color blanco, rodeada de rayos negros, permite vislumbrar la silueta de un individuo, muy semejante a un rabino con sus finas coletas que también tiene los brazos abiertos tratando de acoger al hombre que ha hecho tan larga travesía.

En esta cubierta el artista trata de expresar que España, convertida en un estado aconfesional, pueden vivir en ella todos aquellos que lo deseen al margen de la religión que practiquen sin tener que adorar de ella como sucedía cuando la Inquisición.

En la cubierta se combinan varias tipografías aunque todas ellas son de color blanco. Para el título, colocado en la parte superior, se utiliza una letra cursiva, con muy buena caligrafía, mientras que el nombre de la editorial, el de la colección en la que se publica la obra y el nombre del autor se colocan en la parte inferior de la cubierta y se emplea una tipografía de palo seco con formas geométricas.

Otra obra de denuncia del mismo autor es la titulada *Dante no vio nada. La vida en los presidios militares*⁸⁷⁸ firmada por el dibujante es la de Evarist Mora.



En esta cubierta el artista ha podido tomar su fuente de inspiración en el arte de denuncia que surgió en los últimos años de la República de Weimar del que fue uno de sus mayores representantes John Heartfield.

De hecho, el artista representa a una gran ave de rapiña vestida con uniforme militar que sujeta de forma violenta a un preso con el torso desnudo y que yace en el suelo.

Detrás de esta escena aparece el tradicional perfil del poeta italiano Dante Alighieri pero que tiene cubiertos los ojos con una venda, en un claro mensaje en el que se dice de forma gráfica que los horrores descritos por Dante en *El Infierno de La Divina Comedia* no son nada comparados con el terror de las cárceles militares.

La cubierta está realizada en tonos azules, blancos y tierras y la tipografía del título, colocado en diagonal en la parte superior equilibra la composición.

La tipografía de palo seco y formas geométricas juega también con el color blanco y azul que destaca sobre el fondo ocre oscuro.

Barcelona no es solamente sede de editoriales que publican obras de fuerte compromiso social, sino que también es el tema de algunas de obras que nos

⁸⁷⁸ Londres, Alberto. *Dante no vio nada. La vida en los presidios militares*. Barcelona, Bauzá, 1930.

narran los sucesos violentos de esos años acaecidos en la ciudad.



En esa línea encontramos la obra de E. Puig Mora *La tragedia roja en Barcelona*⁸⁷⁹ en la que el dibujante Guillermo dibuja la emblemática iglesia de la Sagrada Familia de Gaudí como tema principal de la cubierta. Este edificio se alza majestuoso en color morado y detrás de ella un gran mancha roja que simboliza un fuego. A sus pies hay en color negro una serie de edificios que no la alcanzan su altura.

Es una cubierta dramática en la que la tipografía destinada al título tiene un papel determinante ya que ocupa prácticamente toda la cubierta y destaca sobre el resto de los elementos. Está escrito en tinta blanca, en letra cursiva y desde el desde ángulo superior izquierdo llega hasta más de la mitad de la cubierta. Quizá llega a destaca en exceso por lo que la ilustración queda en un segundo plano siendo un arma de denuncia de barbarie más potente que el propio título.

A esta corriente de compromiso y crítica social se sumaron otras muchas editoriales que incluyeron en sus catálogos obras de autores españoles y extranjeros que analizaban la situación política y social de esas cambiantes primeras décadas del siglo XX en su intento de hacer que el conocimiento y análisis sobre las consecuencias del cambio fueran accesibles a un mayor número de lectores.

Independientemente de las editoriales nacidas con el fin de difundir una literatura política y de compromiso bien definida, otras editoriales con unos objetivos no tan comprometidas políticamente también se aventuraron en ese terreno y publicaron libros de autores contemporáneos que mantienen en sus narraciones un aspecto crítico tanto hacia la historia de los pueblos como frente a la situación de esos años.

Tal es el caso de la editorial Mundo Latino, que jugó un importante papel dentro de la edición española de esos años por la variedad de títulos y de nuevos autores a los que posibilitaba la edición de sus obras.



Entre su amplio catálogo encontramos la obra de M. C. Weyer *Un hombre recuerda su pasado*⁸⁸⁰ con cubierta realizada por el dibujante Augusto. En ella la figura central de la composición es el perfil de un hombre guanche representado hasta medio torso. Su figura se yergue majestuosa tras una escenografía en la que como fondo se divisan unas cumbres escarpadas. Su rostro y su actitud representan la grandeza de los hombres de esa tierra guanche. El personaje está tocado con un sombrero con una ala ancha. En esta cubierta de

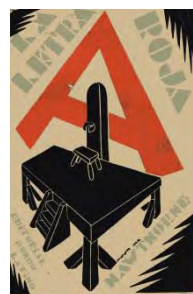
⁸⁷⁹ Puig Mora, E. *La tragedia roja de Barcelona*. Zaragoza, Librería General, 193-)

⁸⁸⁰ Weyer, M. C. *Un hombre recuerda su pasado*. Madrid, Mundo Latino, 1930.

Augusto apreciamos cómo el artista ha evolucionado en su arte y nos presenta un dibujo en mayor consonancia con los modernos postulados publicitarios del Art Decó, abandonando sus orígenes vinculados al Modernismo para, finalmente, optar por un arte comprometido y moderno. Podemos aventurar que esta cubierta es, posiblemente, un trabajo de transición entre el arte comercial y el arte al servicio de una ideología política.

La tipología es igualmente de gusto Decó, geométrica y, como sucede con muchos de los dibujantes e ilustradores de la época, probablemente sea obra del propio artista.

Augusto también ilustra la cubierta para la obra titulada *La letra roja*⁸⁸¹ y en ella nos presenta una composición de gran atrevimiento e impacto visual. En esta cubierta, como sucede en muchas otras ocasiones, la tipografía forma parte de la ilustración creando un todo armónico.



La composición ocupa la totalidad de cubierta que se muestra como una escenografía teatral. El artista ha dibujado sobre un fondo blanco un patíbulo de intenso color negro que llama poderosamente la atención. El negro intenso se compensa con el dibujo de la letra A que aparece detrás del patíbulo y que se alza imponente frente al resto de los objetos representados. Es una letra de un color rojo vivo que deja a la imaginación del posible lector la interpretación de que esta letra indique el movimiento anarquista.

Independientemente de sus características plásticas, en esta cubierta hay un fuerte simbolismo político. En ella, con un dibujo de formas simples, casi podríamos decir incluso infantiles en lo que respecta a sus elementos: la mesa, el cadalso, demuestra el gran hacer del dibujante, su capacidad de expresión a través de trazos simples, su ojo crítico a la vez que analítico y que muestra la realidad política de los virulentos años treinta.

Otra cubierta en la que el artista se expresa de forma explícita a través de su ilustración sin dar cabida a la ambigüedad es la obra de Palmiro Togliatti *El control obrero*⁸⁸² en la que se aprecia la notable evolución del trabajo de Augusto.



El artista ha abandonado cualquier resto de ornamentación modernista y aunque sustenta su arte en el decorativismo del Art Decó no es ajeno a los movimientos reivindicativos obreros y expresa con rotundidad la lucha de los movimientos obreros. El final de los veinte y comienzo de los treinta son años de lucha y cambio político en España y el mundo editorial refleja, como se ha mencionado, este interés a

⁸⁸¹ Hawthorne. *La letra roja*. Madrid, Mundo Latino, 1930.

⁸⁸² Togliatti, Palmiro. *El control obrero*. 1ª ed. Madrid, Última, 1931.

través de nuevas editoriales y de obras de divulgación sobre nuevas teorías políticas y logros sociales. En este ámbito encontramos la ilustración de Augusto.

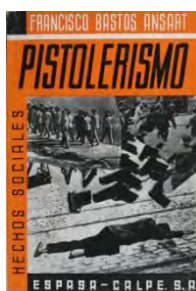
En ella el artista centra la visión en el fuerte brazo de un trabajador y en su puño cerrado, símbolos del poder de la clase obrera. Este brazo surge desde el ángulo superior derecho y se dirige hacia el centro y parte inferior de la composición. Es de color naranja y contrasta poderosamente con el color del fondo del resto de la cubierta y con la parte inferior de la composición. En esta parte Augusto ha dibujado la sombra de un burgués dentro del más clásico estereotipo surgido a finales del siglo XIX y que se extiende a lo largo de las tres cuartas partes del siglo XX. Se trata de un personaje grueso que viste una indumentaria negra. En esta ocasión el artista ha dibujado la cara y la mano del mismo color negro. Son de color gris la ceja, el ojo, la oreja que se aprecian pues el personaje está de espaldas y de medio perfil.

Sobre un folio en blanco, colocado sobre un escritorio, extiende su gruesa mano también con el puño cerrado. Pero en este caso es un puño muy diferente al descrito anteriormente. En su mano sostiene una pluma estilográfica que se apoya sobre un folio en blanco que está en el escritorio. En este caso es un puño que adolece del vigor y de la convicción del puño del obrero que dirige la mano hacia la hoja de papel blanco para escribir, seguramente en contra de su voluntad, alguna de las reivindicaciones de los obreros. En la boca sostiene un grueso puro, símbolo también de la opulencia y status social.

Es un dibujo de composición simple, de trazo sencillo pero con una gran fuerza expresiva.

La presente cubierta es un claro exponente de esta evolución. En ella, el artista es fiel a una de las características que los críticos aprecian en su obra; el sentimiento. De hecho podemos afirmar que es una cubierta hecha con sentimiento. Un sentimiento que nos permite entrever su simpatía por la clase obrera y su apoyo a sus reivindicaciones. La cubierta, como en otras muchas otras de sus creaciones se completa con una tipografía decorativa escogida por el artista.

Es una tipografía de gusto decó, de trazo grueso, similar al de los carteles publicitarios para hacer legible, con toda claridad, el mensaje.



Según avanza la década de los años treinta los artistas utilizan con mayor profusión el fotomontaje, que, lentamente, se va haciendo más complejo y posibilita aportar una mayor crítica política como es el caso de la cubierta de la obra titulada *Pistolerismo*⁸⁸³ en la que aparecen cuatro escenas vinculadas al título de la obra. La escena que ocupa el centro de la cubierta es una fotografía de un conjunto de pistolas de diferentes tamaños y,

⁸⁸³ Bastos Ansart, Francisco. *Pistolerismo*. Madrid, Espasa Calpe, 1935.

debajo de ella podemos ver una foto de gran dramatismo ya que se trata de un hombre que yace en la calle víctima de un disparo. Las dos escenas superiores se destinan a las personas que posiblemente han cometido algún delito puesto que en la del ángulo superior izquierdo aparece una fila de hombres escoltados por guardias mientras que en la del derecho se trata de una escena callejera en la que se libra una lucha con pistolas. Es una cubierta en la que se expone con gran realismo el problema del pistolero y de sus terribles consecuencias.

Para reforzar el mensaje y añadir más dramatismo a la escena el fondo de la cubierta es de color rojo y forma una L invertida para poder colocar alrededor de las fotografías el título colocado en la parte superior junto con el nombre del autor y en el lateral la colección a la que pertenece que, nuevamente se trata de la ya mencionada *Hechos sociales*.



Mundo Latino que publica *La ruta de los cautivos*⁸⁸⁴ del artista Riauza del que no tenemos datos biográficos pero su obra nos informa de la sólida formación académica del artista.

Es una ilustración de fuertes raíces académicas que se pueden apreciar en la forma de dibujar la figura masculina. Sobre un fondo azul se alza la imagen en escorzo de un hombre desnudo encadenado a una roca. La imagen recuerda los dibujos a carboncillo muy frecuentes en las clases de las academias artísticas. Esta figura junto con la roca a la que se encuentra encadenado se ha colocado en la parte derecha de la composición dejando libre el resto de la cubierta a excepción de la parte superior que se utiliza para destacar el nombre del autor de la obra y el título de la misma.

Los modelos tipográficos utilizados son igualmente de gusto clásico, inspirados en la letra romana de las inscripciones latinas, si bien, algunas letras se han modificado y presentan elementos decorativos. La cubierta es a dos colores azul y negro lo que produce un cierto aire de misterio, soledad y abandono.

De temática similar encontramos la obra *La vida de los forzados*⁸⁸⁵ si bien en esta ocasión la editorial es de Barcelona.



En esta cubierta podemos apreciar la versatilidad del artista autor de esta cubierta, Gumersindo Saiz de Morales y su adaptación a las nuevas tendencias. Si, en la primera década del siglo XX, sus trabajos dejaban sentir la influencia del modernismo, al comienzo de los años treinta comprobamos cómo hay una clara propuesta hacia la geometrización de los elementos que utiliza en su obra. Comenzamos con la tipografía elegida que además se integra como

⁸⁸⁴ San Germán Ocaña, J, *La ruta de los cautivos*. Madrid, Mundo Latino, 193-?

⁸⁸⁵ Dieudonne, Eugenio. *La vida de los forzados*. Barcelona, Publicaciones Mundial, 1930.

un elemento más de la misma al estar colocada de forma estratégica.

El título lo encontramos en la parte inferior de la misma y las letras están escritas con formas geométricas bicolores, negras y blancas. El título llama poderosamente la atención y sigue los principios de las reglas publicitarias. Se equilibra perfectamente con el nombre del autor de la obra escrito con letras blancas sobre el fondo azul común a toda la cubierta. Esta tipografía basada en la combinación de formas geométricas estaba muy extendida en Francia, algunos de estos alfabetos fueron diseñados por el gran maestro Cassandre. También en Alemania las formas geométricas fueron promovidas por los profesores de tipografía, nueva enseñanza artística incorporada en la Bauhaus.

En España y, debido a la influencia extranjera también contó con estos tipos geométricos para los trabajos publicitarios y decorativos. La ilustración que el artista realiza para la cubierta también está enmarcada dentro de una figura geométrica que consiste en un triángulo equilátero que presenta una cierta inclinación hacia el lado izquierdo y con una amplia base de forma rectangular que, igualmente está ligeramente inclinado y recorre de lado a lado la cubierta.

Sobre esta base el artista ha dibujado una serie de penados que ascienden lentamente la pendiente encadenados unos a otros. En la parte superior hay una gruesa cadena con grandes eslabones y, en uno de ellos ha dibujado la imagen de un preso con las piernas unidas y los brazos en alto con las manos unidas por los grilletes. La representación iconográfica de los presos unidos y caminando uno tras otros ya la encontramos en la cubierta que ilustra la obra de Blair Niles *Los penados de la Isla del Diablo* dibujada por Ramón Puyol y editada el mismo año. El dibujo, a pesar de su simplicidad es expresivo y nos denuncia la situación inhumana de la gran mayoría de las cárceles en esos años y cómo los penados suplican una mejor situación.

Una editorial menos prolífica que Mundo Latino es la editorial Signo en la que llegó a colaborar el poeta Juan Ramón Jiménez y que tampoco se sustrae a la tendencia de publicar obras de crítica social y política. En esta ocasión una ilustración de José Espert ilustra la obra titulada *La coalición*⁸⁸⁶ de Emmanuel Bove ilustrada por José Espert en la que se han representado una serie de figuras humanas que son esquemáticas, realizadas mayoritariamente a base de formas geométricas y alejadas del realismo pero no por ello dejan de carecer de impacto audiovisual. Son figuras que se alzan de forma casi monolítica, especialmente la primera de una fila que se adivina larga y cuyos componentes son de menor tamaño y en cuyo rostro solamente se ve un ojo. Están unidos por una gruesa cadena negra que trata de romper para poder conseguir la ansiada libertad.



⁸⁸⁶ Bove, Emmanuel. *La coalición*. Madrid, Signo, 1931.

Es una cubierta que hace muchos guiños a la modernidad y a los nuevos modelos del art Decó difundidos por los carteles publicitarios de los más destacados ilustradores de esos años como los cartelistas franceses e italianos.

El colorido se presenta en una gama de ocre, tierras junto al color negro. Todos ellos resaltan vivamente sobre el fondo de la cubierta de color blanco.

La tipografía es igualmente de gusto Decó realizada a base de figuras geométricas y mientras que para el nombre del autor se utiliza un único color tierra, en el título el color de las letras se alternan utilizándose el blanco y negro lo que favorece la integración del título dentro de la composición y atrayendo poderosamente la atención.

Otras editoriales más pequeñas y con un catálogo de títulos bastante reducido también se adhieren a la tendencia de introducir nuevas corrientes no ya tanto políticas sino sociales que, por otra parte, están estrechamente vinculadas a una mentalidad abierta que opta por la liberalización de ideas y costumbres. Entre estas editoriales encontramos la madrileña Bruno del Amo que publica la obra *El Divorcio*⁸⁸⁷ con una cubierta de un autor anónimo en la que el desconocido artista ha condensado metafóricamente el concepto de divorcio, tema de la obra.

Para ello dibuja un camino en mitad de un campo que en un determinado punto, señalado por un cartel en el que aparece la palabra *divorcio* se bifurca en dos direcciones. En esta encrucijada el artista juega hábilmente con la ambigüedad que supone la elección de dos caminos divergentes y espera que el lector pueda extraer sus propias conclusiones gracias a la lectura de la obra.



El artista también dibuja un sol que, por su posición, puede estar o bien elevándose o bien ocultándose por lo que la intencionalidad del artista queda de nuevo a la interpretación del lector que puede considerar el ocaso de la relación o el amanecer de una nueva vida. En este caso el artista rompe con una de las reglas de oro de la publicidad por la que el mensaje debe quedar siempre bien claro y preciso si bien en esta ocasión y ante el tema del divorcio se pretende dejar el horizonte más abierto a la elección de las personas.

Los colores elegidos están contrastados, a pesar de que el artista utiliza solamente el blanco, azul y rojo, todo ello utilizando grandes superficies de tintas planas.

Con respecto a la tipografía encontramos diferentes modelos y distintos tamaños si bien todos ellos tienen en común las formas geométricas que componen los tipos. La mayor importancia es la otorgada al título que se expresa en un poste indicador del camino con grandes letras con sus bordes remarcados.

⁸⁸⁷ Bourget, Paul. *El divorcio*. Madrid, Bruno del Amo, 1932.

El divorcio, algo novedoso en España, es, nuevamente, el tema de la obra de G. K. Chesterton titulado *La superstición del divorcio*⁸⁸⁸ y que está ilustrada por Manuel Benet. Para esta ocasión el artista opta por una cubierta simbólica en la



que se representan los problemas inherentes a un proceso de divorcio: el económico y judicial. Para ello, sobre un fondo negro, se han colocado unos libros que simbolizan los trámites y pruebas necesarios durante un proceso de divorcio y también el símbolo de la libra esterlina, moneda del Reino Unido expresando los problemas económicos que supone un divorcio en el que también entra en pugna la partición de bienes. Los libros se han colocado en la parte inferior en cierto desorden y el símbolo monetario, en letra roja, se superpone a los libros y ocupa el lado derecho de la composición. El resto del rectángulo lo cubre el título de la obra para la que el artista ha escogido una letra redonda, de trazo grueso y en línea con el art decó.

En la parte superior e inferior de la cubierta se ha dejado un rectángulo en color blanco, destinados al nombre del autor y a la editorial de la obra. Es una cubierta en la que el mensaje está suficientemente claro lo que nos indica que el artista tenía gran dominio de la técnica publicitaria y hacía que los mensajes llegaran con toda claridad desde el emisor al receptor empleando pocos recursos y utilizando la metáfora a diferencia del ejemplo de la cubierta con una temática similar.

Un título extraño es el de la obra de Luis de Villalonga *Herencias y herederos*⁸⁸⁹ ilustrada por el artista vasco Antonio de Guezala en la que el artista



nos presenta una cubierta en la que se evidencian las formas geométricas que son una constante en su obra artística.

En ella dibuja, en el centro de la cubierta, un personaje que está rodeado por una espiral formada por diferentes formas geométricas y en las que en algunas de ellas aparecen objetos como una corona, o bien un grillete abierto, pero unido a una gruesa cadena.

En el lado derecho de la cubierta el artista dibuja una serie de planos que representan una vegetación.

Es una cubierta muy moderna no solamente por el lenguaje artístico con el que se expresa el artista, sino también porque su ilustración continúa en la contracubierta por medio de esa representación vegetal que, curiosamente, debajo de la misma incluye el anagrama de una editorial madrileña, la editorial Reus.

⁸⁸⁸ Chesterton, G. K. *La superstición del divorcio*. Madrid, Buenos Aires, Poblet, 1931.

⁸⁸⁹ Vilallonga, Luis. *Herencias y herederos*. Bilbao, Editorial Vasca, 1927.

Pudiera ser que la cubierta se hiciera para otra editorial pero finalmente fue la editorial vasca, según aparece en la portada la que finalmente editara la obra.

Los colores elegidos son una gama de tierras y de ocre que juegan con el blanco del fondo de la cubierta en una rica y variada armonía de luces y sombras así como de contraste cromáticos.

La tipografía se construye a base de formas geométricas y es de gran modernidad.

7.7. América: tan lejana y desconocida pero también tan próxima

Más allá de nuestras fronteras, pero con una fuerte vinculación cultural, encontramos una serie de obras que nos narran la lucha de los estados americanos para conseguir su independencia o, simplemente, su batalla contra la tiranía realizada por personajes cuyas hazañas pertenecen a la historia de esos pueblos. Un ejemplo lo encontramos en la obra *Campamento*⁸⁹⁰ ilustrada por Francisco Rivero Gil en la que nos muestra su característico estilo de grandes figuras, casi grandes manchas de tinta plana bordeadas por una línea delimitando el contorno. En esta ocasión sobre un fondo blanco, ha dibujado la figura de un combatiente mexicano. Toda ella en color magenta y cuyos rasgos están dibujados con líneas negras. Este personaje cubre su cabeza con un gran sombrero de paja y está ataviado a la usanza de los campesinos si bien, rodea su cintura con una serie de cartucheras donde guarda la munición de su arma. Rivero Gil lo dibuja haciendo sonar una trompeta, para dar órdenes a la tropa que está acampada que está descansando para, posteriormente emprender la marcha o la lucha. Detrás, en un tamaño menor aparece la figura de otro soldado con la cabeza baja apoyado en su fusil.



La representación masculina llena toda la cubierta otorgando gran fuerza a la composición en forma triangular.

La tipografía se inspira en las letras de pronunciadas formas geométricas y están realizadas en tinta negra para destacarlas sobre el fondo blanco de la cubierta.

Similar a la cubierta de la novela *Campamento* es la de la obra *¡Vámonos con Pancho Villa!*⁸⁹¹ obra, igualmente, de Rivero Gil. En esta ocasión recurre a una figura en un solo color, esta vez azul. Está representado de frente, tiene un gesto fiero, incitando a la batalla para combatir al lado del héroe mejicano Pancho Villa.



⁸⁹⁰ López y Fuentes, Gregorio. *Campamento, novela mexicana*. Madrid, Espasa Calpe, 1931.

⁸⁹¹ Muñoz, Rafael. *¡Vámonos con Pancho Villa!*. Madrid, Espasa Calpe, 1935.

El título está colocado en mitad de la composición con tinta amarilla para que destaque sobre el azul de la figura. El nombre del autor se ha colocado en la parte superior a un tamaño inferior y ambas son de formas geométricas similares a la letra futura.



Otra cubierta de Rivero Gil es la de la obra referente a la Guerra del Chaco relacionada con la dureza de las vicisitudes de las guerras en el continente americano y lleva por título *El infierno verde*⁸⁹². Es una cubierta que, aunque el artista sigue utilizando la técnica de tinta plana y grandes manchas de color, está mucho más detallada. En esta cubierta destaca su terrible dramatismo junto al fuerte contraste de colores.

En el centro del dibujo, que coincide con el centro de la cubierta nos encontramos con la figura humana que el artista ha representado. Se trata de un combatiente que viste una indumentaria propia de los occidentales para los países del trópico, sombrero y guerrera de color blanco. Su pecho está atravesado por la banda que sirve para aligerar el peso de las armas que lleva en la cintura. Su rostro es terriblemente sorprendente e impactante puesto que se trata de una calavera de color rojo en la que se ha dibujado la boca, los ojos y las fosas nasales de color negro. El personaje tiene un brazo levantado y empuña una gran espada curva cuya punta está cubierta de sangre. El cielo es de color negro, lo que proporciona mayor dramatismo a la escena y está semi cubierto por grandes hojas de color verde que también envuelven al soldado.

La composición, en forma de triángulo invertido, obliga a centrar toda la atención en el personaje que produce un fuerte impacto visual.



La tipografía, en esta ocasión, tiene un menor impacto visual puesto que es de un tamaño bastante reducido. Es de color rojo y, posiblemente, realizada por la mano del propio artista.

Rivero Gil ilustra la revolución mexicana pero también la sandinista guatemalteca y para ello nos presenta una cubierta atractiva para la obra de Ramón Belausteguigoitia *Con Sandino en Nicaragua*⁸⁹³ en la que, con el fondo de la bandera de Nicaragua, Rivero Gil dibuja una mano extendida en color negro. Es una mano grande, vigorosa que tiene el contorno de color ocre, como el color de algunos habitantes indígenas de Nicaragua. En esta ocasión el artista ha prescindido de la representación de una figura humana para evitar así los estereotipos o los retratos idealizados.

Del mismo autor encontramos otra obra sobre otro país de Hispanoamérica,

⁸⁹² Cañas, José María. *El infierno verde. La Guerra del Chaco*. Madrid, Espasa Calpe, 1935.

⁸⁹³ Belausteguigoitia, Ramón. *Con Sandino en Nicaragua*. Madrid, Espasa Calpe, 1931.

en esta ocasión de México titulado *México de cerca*⁸⁹⁴ y editado por la editorial Historia Nueva. Es una cubierta que no está firmada y en ella uno de los elementos más destacables es el tipográfico. De nuevo la tipografía es considerada como un elemento decorativo esencial para la cubierta y ocupa la mitad superior de la misma.



Para escribir el nombre de la colección, el del autor, incluido entre dos líneas rojas y, finalmente, el título de la obra se ha empleado una tipografía compuesta por formas geométricas decorativas como si fuera la intención de reproducir o evocar por medio de la tipografía las composiciones geométricas de muchas ornamentaciones aztecas.

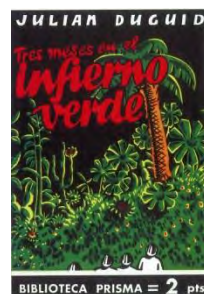
En la mitad inferior se ha colocado un torso de una figura humana cubierto con un sombrero de ala ancha de color rojo como roja es también la bufanda que rodea el cuello. La indumentaria consiste en una camisa de color gris y el rostro, de tez oscura como es el de muchos de los indígenas. En él se aprecian los rasgos apenas señaladas con líneas. Destaca el negro del pelo que asoma por debajo del sombrero.

Para indicar el nombre de la editorial se ha incluido en la parte inferior el logotipo que decorativo y fácilmente reconocible.

Es una cubierta sencilla, decorativa y reconocible dado que la tipografía empleada permite leer la información contenida en la cubierta con facilidad.

La tipografía es de gusto Decó y es de color naranja que contrasta vivamente sobre el fondo blanco de la cubierta.

La denominación como infierno verde a la jungla americana aparece nuevamente en otra obra cuyo autor es, esta ocasión, Julián Duguid que escribe *Tres meses en el infierno verde*⁸⁹⁵ cuya cubierta no está firmada⁸⁹⁶.



Sobre un fondo negro intenso se ha dibujado, en la parte inferior de la misma, una frondosa selva con una vegetación variada y cuyas hojas están bordeadas de color amarillo para indicar que el sol penetra ligeramente entre tanto follaje.

En la parte inferior se han colocado a unos exploradores de espaldas al posible espectador. Todos ellos están vestidos de blanco por lo que sus figuras, se aprecian con cierta dificultad puesto que de algunos de ellos solamente se ha dibujado la cabeza que destaca sobre el verde debido al blanco de su indumentaria.

⁸⁹⁴ Belausteguigoitia, Ramón. *México de cerca*. Madrid, Historia Nueva, 1930.

⁸⁹⁵ Duguid, Julián. *Tres meses en el infierno verde*. Madrid, Dédalo 1932.

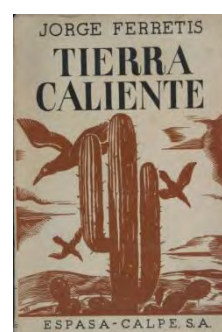
⁸⁹⁶ Generalmente era Mauricio Amster el dibujante autor de la mayoría de las cubiertas de esta editorial, muchas de ellas publicadas sin firmar. En esta ocasión, y al no tener certeza de su autoría la describimos en este apartado por la similitud temática con otra obra descrita previamente.

La composición, como sucede en la gran mayoría de las cubiertas, se equilibra gracias al título que se integra en la misma logrando armonía entre dibujo y mensaje escrito.

En esta ocasión, el título se ha colocado en la parte superior izquierda y la tipografía empleada es una cursiva realizada en un intenso color rojo, como si el mensaje estuviera escrito con la sangre de los protagonistas del relato.

El nombre del autor ocupa la totalidad de la parte superior de la cubierta y la tipografía es de palo seco de color blanco que destaca también sobre el negro fondo de la composición.

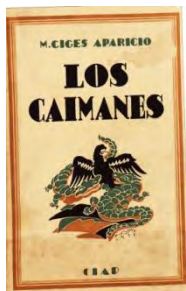
Otra obra ilustrada con temas propios de los desiertos del sur de América es la obra de Jorge Ferretis *Tierra caliente*⁸⁹⁷. En esta ocasión la obra está ilustrada por Manuel Benet y en ella el artista representa una chumbera, vegetación propia del desierto. A su alrededor sobrevuelan buitres buscando el alimento dentro de ese paisaje árido.



La cubierta está realizada en una gama de tierras lo que produce mayor sensación de lugar árido y seco.

La tipografía es de Times New Roman de corte más clásico.

Augusto muestra de nuevo su gran versatilidad y diversidad de lenguajes en la cubierta de la obra de M. Cigés Aparicio *Caimanes*⁸⁹⁸ en la otorga a la tipografía un papel predominante. El título de la obra se ha escrito con unos tipos de trazo grueso y las letras están elaboradas con formas geométricas en tinta negra. La tipografía correspondiente al nombre del autor, colocado en la parte superior, es de menor tamaño, en color verde.



La cubierta se completa con una viñeta, fuera de todo recuadro, en la que el artista utiliza un dibujo realista en el que se representan dos caimanes colocados de forma simétrica y unidos por sus grandes bocas. Sobre ellos hay un águila negra con las alas extendidas en una clara metáfora de cómo los Estados Unidos, representados por el águila, espera que los países del Sur del continente americano se devoren entre sí. Es la imagen de la lucha por el poder representada por animales salvajes.

Cuba, la perla del Caribe y cuya pérdida originó en 1898 una literatura abundante sigue siendo motivo de preocupación y también de interés en los primeros años del siglo XX. Encontramos una obra que lleva por título *El terror en*

⁸⁹⁷ Ferretis, Jorge. *Tierra caliente*. Madrid, Espasa Calpe, 1931.

⁸⁹⁸ Cigés Aparicio, M. *Caimanes*. Madrid, CIAP, 1931.

*Cuba*⁸⁹⁹ en la que aparece un personaje con las manos en alto, quizá pidiendo que se acabe con el terror y protegiendo a otra figura con la cabeza hacia atrás tras haber sido víctima de la violencia como se muestra por la pistola y fusiles que apuntan hacia ambos personajes.

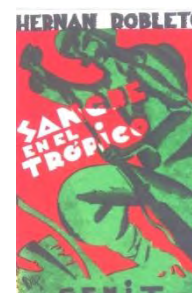


La figura que aparece en primer plano está ataviada con la indumentaria de los indígenas del nuevo continente. Llama poderosamente la atención sus manos, manos blancas, que llenan la cubierta y que también proporcionan un mayor dramatismo a la escena.

Esta cubierta puede recordarnos los trabajos de los artistas mexicanos Siqueiros o Diego Rivera, grandes retratistas del mundo indígena y defensores de los derechos de estos pueblos.

En la parte superior de la cubierta aparece la organización que ha propiciado la obra, si bien el editor no le otorga la categoría de autor ya que se trata del Comité de los Jóvenes Revolucionarios Cubanos. En la parte superior, en tinta roja se ha escrito el título de la obra con una tipografía de corte más clásico.

Ramón Puyol ilustra una cubierta de una obra sobre la violencia que se vivía esos años en Centro América y Sudamérica escrita por Hernán Robleto *Sangre en el trópico*⁹⁰⁰ en la que, con el dinamismo y destreza que se aprecia en sus cubiertas, nos presenta, sobre un fondo rojo intenso, la figura de un combatiente en actitud de lucha que surge del lado derecho hacia el izquierdo y que está cargando su arma. A sus pies se encuentra la selva que se confunde con la figura pues ambos elementos vegetación y soldado están unificados por el color verde intenso y las diferentes sombras oscuras que delimitan las formas.



El título está escrito con una tipografía moderna, de palo seco, quizá hecha por el propio artista y atraviesa la cubierta, formando parte de la composición. El color blanco de las primeras letras, según avanza hacia la figura se convierte en rojo, para demostrar la sangre vertida en la violencia del combate.



Para ilustrar la cubierta de una nueva obra sobre México en esta ocasión se trata de *Panoramas mejicanos*⁹⁰¹ Ramón Puyol opta por un paisaje de fuerte contraste cromático, simple, pero a su vez muy representativo del paisaje mexicano que está resuelto con unas manchas de color que ocupan la práctica totalidad de la cubierta a excepción de un

⁸⁹⁹ *El terror en Cuba*. Madrid, Castro, 1933.

⁹⁰⁰ Robleto, Hernán. *Sangre en el trópico La novela de la intervención yanqui en Nicaragua*. Madrid, Cenit, 1930.

⁹⁰¹ Blanco Fombona, Horacio. *Panoramas mejicanos*. Madrid, Renacimiento, Compañía Iberoamericana de Publicaciones CIAP, 1929.

espacio en blanco en la parte superior destinado al nombre del autor.

Partiendo desde la parte inferior en la que Puyol ha colocado una franja negra, posteriormente va utilizando colores más luminosos como son el rojo y el amarillo, todos ellos para indicar los cálidos desiertos de México donde solamente crecen cactus dibujados como si fueran una sombra. Desiertos que , sin embargo, son atravesados por hombres como el que aparece en el ángulo inferior izquierdo del que solamente se puede apreciar el sombrero de ala ancha que cubre su rostro y parte de la espalda cubierto por un tapiz donde se representan dibujos de la cultura azteca.

La tipografía es de palo seco, de trazo grueso para el título que se coloca sobre la franja negra con letras amarillas para buscar mayor contraste y legibilidad. Debajo del título en color naranja se ha escrito el nombre de la editorial y, finalmente, el nombre del autor se coloca, como ya hemos dicho, en la parte superior en tinta negra con lo que el artista combina en la tipografía los mismos colores que componen su paisaje pero en sentido inverso es decir; negro para el nombre del autor, amarillo para el título y naranja para el nombre de la editorial propiciando una homogeneidad y continuidad entre ilustración y tipografía.

El grupo de artistas que trabajó para Ulises es muy amplio y de todos ellos podemos destacar a Ponce de León que ilustra la obra del cronista y periodista César González Ruano *El terror en América*⁹⁰². En ella Ponce de León expresa con



gran dureza y economía de medios la terrible situación en América del Sur. Recurre a una estructura compositiva muy sencilla compuesta por una franja horizontal superior donde incluye el nombre del autor y el título con una tipografía muy acorde con los postulados de la escuela de la Bauhaus. El título se presenta en tinta negra mientras que el nombre del autor en color ocre, colores presentes en la composición. Debajo de ésta hay otras dos franjas verticales. En la de la izquierda nos muestra a un hombre negro que cuelga con la cabeza hacia abajo y maniatado a la espalda. La de la derecha se compone del subtítulo y de un personaje con rasgos indígenas cubierto con un sombrero de paja que empuja una puerta y contempla la escena.

El colorido se reduce a tintas planas en colores ocre, negro y blanco. Indudablemente el elemento que atrae nuestra atención es la figura del personaje negro, aunque todas las partes del conjunto están perfectamente equilibradas a lo que contribuye también la ubicación del logotipo de la editorial en la zona inferior derecha. Es una cubierta que no nos deja indiferentes sino que, muy al contrario, nos abre una ventana a las injusticias sociales. Es curioso contemplar el compromiso social de esta cubierta realizada por Ponce de León perteneciente a la

⁹⁰² González Ruano, César. *El terror en América: de González Leguía pasando por Machado*. Madrid, Ulises, 1930.

escuela del realismo mágico.

El trazo, la simplificación en el dibujo, la utilización de tintas planas son exponentes de un lenguaje moderno y con una gran fuerza expresiva que son utilizadas con frecuencia en las cubiertas más innovadoras.



Una obra que nos habla de las antiguas leyendas de Guatemala es la de Miguel Ángel Asturias cuyo título es precisamente *Leyendas de Guatemala*⁹⁰³ y cuyo dibujante es de nuevo Ramón Puyol.

En ella, en la parte central, sobre un rectángulo de color negro se reproduce una escena donde aparecen tanto personajes como símbolos mayas similares a los que se pueden encontrar en las piedras grabadas pertenecientes a esta cultura. Los dibujos están delineados en naranja para que contrasten sobre el color negro.

En esta cubierta también tiene un papel relevante la tipografía muy decorativa siguiendo los principios del Art Decó y que completa la ornamentación de la cubierta tanto por sus formas como por su disposición en ella. El título se ha colocado a ambos lados del rectángulo y se ha empleado la tinta roja incrementando de esta forma el contraste. En la parte inferior y en la superior se ha dejado un espacio en blanco para colocar, en la primera, el nombre de la editorial con su correspondiente logotipo y el nombre del autor en la superior, ambas en color negro.



César Vallejo *El tungsteno*⁹⁰⁴. En ella utiliza un recurso ya visto con anterioridad en la cubierta de la obra *Rojo contra rojo*. De nuevo contrapone dos perfiles esquemáticos si bien, en esta ocasión, el artista opta por una división simétrica de la cubierta donde coloca los dos rostros. Se trata de los perfiles de un mestizo por su color tierra y el de un blanco. El primero esboza una sonrisa y debajo de esta gran mancha de color que representa su rostro se ha dibujado un pueblo de los Andes con una llama de grueso pelo junto a unas chumberas. En el lado opuesto, donde está el rostro serio de color blanco también se han dibujado una serie de elementos que representan un pueblo pero esta vez una población industrial que no produce felicidad a sus habitantes dado que se rompe la paz y el equilibrio entre la vida en el campo y la vida en las zonas industriales. Será la codicia por el tungsteno la que rompa el equilibrio natural de las tierras vírgenes.

La tipografía es de trazo grueso para el título que ocupa prácticamente la mitad superior, escrito en tinta color tierra mientras que la del autor, de igual

⁹⁰³ Asturias, Miguel Ángel. *Leyendas de Guatemala*. Madrid, Oriente, 1930.

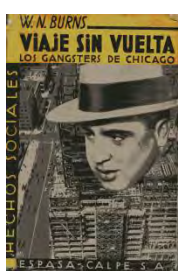
⁹⁰⁴ Vallejo, César. *El tungsteno*. Madrid, Cenit, 1931.

color es más delgada si bien ambas son de gusto decó con elementos geométricos.

La tipografía utilizada para el nombre del autor y el título es similar a la letra Futura muy utilizada por los creadores de los movimientos vanguardistas de esos años como era Emilio Ferré, autor de esta cubierta.

Un tema que, a pesar de los años transcurridos, todavía en nuestros días motiva una amplia producción bibliográfica es el tema de la mafia y de sus gánsteres. En los años 30 Chicago fue una de las ciudades donde la mafia y el estado entablaron una lucha feroz que produjo muchas víctimas mortales.

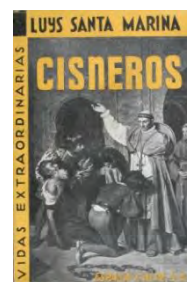
La editorial Espasa Calpe, siempre atenta a temas de actualidad, publica en 1933 la obra de Walter Noble Burns *Viaje sin vuelta. Los gánsteres de Chicago*⁹⁰⁵



con una cubierta ilustrada por Manuel Benet. En esta cubierta Benet, artista polifacético utiliza el fotomontaje. Es un fotomontaje sencillo, limitado a dos imágenes. Una de ellas sirve como fondo a la cubierta y reproduce una vista aérea de una ciudad, posiblemente Chicago en la que destacan sus rascacielos y, en la parte superior derecha, el artista representa el rostro de un hombre que pudiera ser el del famoso gánster Al Capone. Es uno de los pocos fotomontajes que conocemos de este artista en el que podemos ver una muy correcta composición a pesar de la limitación de recursos a la hora de realizar el fotomontaje.

En la parte superior se ha dejado una amplia banda ancha de color amarillo para poder inscribir en ella el título y el nombre del autor de la obra cuyos tipos se inspiran en la letra Futura.

Similar a la anterior, pero en este caso tratando un tema histórico de un personaje conocedor de lo que supuso la conquista de América y la importancia que tenía para la difusión del pensamiento la imprenta, encontramos la obra titulada *Cisneros*⁹⁰⁶, en la edición de 1933, en la que la cubierta mantiene la estructura de la anterior con banda ancha de color amarillo para el título y como ilustración se ha empleado una fotografía de un cuadro de historia en el que el Cardenal Cisneros aparece como salvador ofreciendo la bendición.



7.8. El compromiso político con España. Tiempo de análisis, de crítica pero también de esperanza

Los grandes acontecimientos históricos no dejan indiferente a la sociedad española. A pesar de la imparcialidad del gobierno de nuestro país durante la I

⁹⁰⁵ Burns Walter Noble. *Los gangsters de Chicago*. Madrid, Espasa Calpe, 1933.

⁹⁰⁶ Santa Marina, Luys. *Cisneros*. Madrid, Espasa Calpe, 1933.

Guerra Mundial, la población repartía sus simpatías entre uno y otro bando.

En un capítulo anterior ya mencionamos la polémica exposición en homenaje a los Legionarios españoles que combatían junto al bando Aliado y por tanto la toma de postura de la población y, de forma especial los intelectuales compuestos por literatos y artistas.

Con respecto a la posición neutral de España durante la I Guerra Mundial Ramón Puyol ilustra una novela del novelista Wenceslao Fernández Flórez de título *Los que no fuimos a la guerra*⁹⁰⁷ y en la que como motivo principal el dibujo, en la mitad inferior de la cubierta, apreciamos un conjunto de cascos de soldados de gran tamaño y de color gris abandonados en el campo de batalla como muestra de los caídos en el frente. En primer plano, pero en un tamaño mucho menor que no se corresponde con el de los cascos militares, Puyol dibuja a dos hombres, bien vestidos uno de espaldas que agita los brazos, mientras que el otro, escucha con los brazos cruzados sobre su pecho.



En la cubierta de Puyol tiene pinceladas dramáticas que se expresan a través de la caricatura de esos personajes opulentos que hablan, probablemente de negocios, negocios hechos quizá durante la contienda de espaldas a la tragedia del frente.

El título y el nombre del autor están situados en la parte superior de la cubierta escritos ambos con tinta roja, de palo seco y de formas geométricas probablemente dibujadas por el propio artista como es frecuente en sus ilustraciones.

Algo similar sucedió con la Revolución de Octubre que fue vista con gran esperanza por algunos mientras que, para otros fue motivo de inquietud y miedo ante la posibilidad que algo semejante ocurriera en España, un país, donde el atraso intelectual, social y económico era un mal endémico y se buscaba un cambio.

Por tanto, parte de los escritores publican obras sobre temas que afectan directamente a España y a nuestra política. Se hacen análisis de la realidad social y se abre una puerta a la esperanza buscando vías de solución a los problemas de nuestro país.

Aunque en un principio son nuevamente las mencionadas editoriales de avanzada las que aparecen como pioneras a la hora de publicar obras de autores españoles relativas al análisis de nuestra situación política, pronto, otras editorial continúan por la misma senda y editan una curiosa y abundante producción bibliográfica poco conocida en la actualidad pero que en su momento tuvo que

⁹⁰⁷ Fernández Flórez, Wenceslao. *Los que no fuimos a la guerra*. Madrid, CIAP, 1930.

tener una gran demanda y que hoy pueden ser un documento interesante para conocer la realidad de nuestro país durante esos años.



En esta línea encontramos *El gobierno de los caudillos militares*⁹⁰⁸ de Álvaro de Albornoz. En primer plano nos encontramos con un fragmento de la sombra de unas escaleras en la que se adivinan las garras de una pata de un león apoyada sobre una bala redonda de cañón esculturas que, todavía hoy en día, adornan las escaleras de acceso al Congreso de los Diputados ubicado en la Plaza de las Cortes de Madrid. Es una representación muy esquemática pero eficaz ya que no hay ninguna duda respecto a la ubicación de los sucesos políticos de los que trata el libro. De entre las columnas del edificio aparecen las puntas de las bayonetas en perfecto orden, saliendo el edificio y trasladándonos el mensaje de que es el Parlamento español está regido por los militares tal y como se indica en el título.

Los colores son sobrios pero fuertemente contrastados ya que utiliza el blanco, el negro y el verde claro. El negro en la parte superior de la cubierta para poder colocar sobre él el nombre del autor y el largo título de la obra y, en la parte inferior, de manera que equilibra la composición, dibuja el edificio parlamentario. También utiliza este color para indicar las mortíferas armas que aparecen entre las columnas. El resto de la cubierta que queda libre es de color verde tenue, donde con el color blanco se dibujan las columnas. El blanco también se utiliza como color para los tipos y para el logotipo de la editorial.

En la composición abundan los elementos geométricos lo que la alinean en la moda decó de gran aceptación en España durante los años de la Dictadura Militar del General Primo de Rivera.

La tipografía contiene igualmente rasgos geométricos y puede que fuera creación del propio artista por el juego que establece entre diferentes tamaños de letras y su perfecta integración entre ellos.



La fotografía se utiliza para ilustrar una obra de Francisco Madrid que lleva por título *Los desterrados de la Dictadura*⁹⁰⁹. En ella aparecen cinco rostros dos a cada lado y uno central en los que podemos distinguir a Vicente Blasco Ibáñez, Miguel de Unamuno a Carlos Esplá, Francesc Maciá y Eduardo Ortega y Gasset, personajes que son citados en el libro y que se reunían durante su exilio en París en el Café *La Rotonde* lugar de encuentro de los españoles desterrados de España durante la dictadura de Primo de Rivera.

⁹⁰⁸ Albornoz, Álvaro de. *El gobierno de los caudillos militares*. Madrid, Historia Nueva, 1929.

⁹⁰⁹ Madrid, Francisco. *Los desterrados de la Dictadura*. Madrid, Editorial España, 1930?

La disposición de las fotografías en círculo sobre un fondo gris proporciona cierto movimiento a la cubierta lo que hace que su contemplación sea más atractiva a la vista dado que en ella se puede apreciar cierta rigidez debido a la fuerte estructuración de los elementos que la componen.

La cubierta se completa con una tipografía de formas geométricas. Los colores escogidos son el rojo para el título colocado en la parte superior debajo del nombre del autor inserto en un rectángulo de color negro y escrito con tinta blanca para buscar el contraste. Finalmente el nombre de la editorial se coloca en un rectángulo de color rojo en tinta blanca al igual que el nombre del autor.

Del filósofo y escritor Miguel de Unamuno encontramos una obra editada por Historia Nueva que lleva por título *Dos artículos y dos discursos*⁹¹⁰ en la que se



reproduce la fotografía de un retrato de Unamuno pintado por el artista Juan Echevarría tal y como aparece en el propio libro en el que se dice literalmente: «En la portada de este libro reproducimos el admirable retrato de don Miguel de Unamuno hecho por el gran pintor Juan Echevarría»⁹¹¹. La cubierta tiene un fondo de color marrón y sobre éste, en la parte superior, se ha colocado el nombre del autor y el título de la obra con una tipografía moderna construida a base de formas geométricas.



El mapa de España es uno de los recursos que Ramón Puyol utiliza a la hora de ilustrar una serie de obras que tratan el tema español como sucede en las obras de la editorial Historia Nueva tituladas *¿A dónde va España?*⁹¹² y *España y Cataluña*⁹¹³. Para la primera Puyol dibuja tres mapas de España en diagonal, simulando una marcha o ascensión donde el color azul y el verde se alternan, siendo el verde el de la España que está en el centro de la ilustración. Sobre esos tres mapas el artista dibuja en blanco un gran punto interrogativo que destaca sobre toda la composición y que responde a la perfección al mensaje expresado en el título.

Para la segunda cubierta se dibuja un mapa de España también en color azul pero en esta ocasión el territorio de Cataluña está bien diferenciado del resto del mapa ya que el artista lo ha dibujado en color naranja que además contrasta vivamente con el azul del resto del territorio español.

Por lo que respecta a la tipografía el título y el autor se ha colocado, en ambas, en la parte superior de la cubierta y se utilizan los colores predominantes

⁹¹⁰ Unamuno, Miguel de. *Dos artículos y dos discursos*. Madrid, Historia Nueva, 1930.

⁹¹¹ Ibid. p. 4.

⁹¹² Domingo, Marcelino. *¿A dónde va España?*. Madrid, Historia Nueva, 1930.

⁹¹³ Ors, Juan. *España y Cataluña*. Madrid, Historia Nueva, 1929.

en cada una de las cubiertas azul y naranja para la obra de Juan Ors y para la de Marcelino Domingo el azul y el verde, siendo ambas de rasgos modernos y de formas geométricas y de trazo grueso.



Un nuevo mapa de España es el motivo de la cubierta que sirve de reclamo para la obra de J. López Tomás *Plan financiero de la República Española*⁹¹⁴, de autor anónimo, sobre cuya superficie se han colocado los elementos que deben servir para vertebrar el desarrollo de España.

En la zona norte y en los Pirineos se han dibujado una hilera de fábricas con chimeneas humeantes. En el sur y en el levante, por el contrario, se ha dibujado grano como símbolo del desarrollo agrícola. En el centro de la península, un gran edificio, de color blanco, símbolo del gobierno del que se irradia una serie de líneas que son las destinadas a desarrollar esas políticas y proyectos.

El mapa es de color negro y los símbolos del desarrollo, realizados de forma esquemática, son de color azul mientras que el edificio central es un alto rascacielos de color blanco al igual que los rayos que surgen de esa edificación. Blanco es también el perfil de las costas de toda la península bañada por el mar.

El mapa ocupa la práctica totalidad de la cubierta, si bien, en el ángulo superior izquierdo se ha dejado un amplio margen para el largo título escrito con una tipografía inspirada en la letra futura.



Una obra de autoría colectiva que puede considerarse como los comienzos del periodismo de guerra comprometido que trata de dar su visión de los acontecimientos acaecidos es la obra que lleva por título *Octubre rojo. Los días que conmovieron a España*⁹¹⁵ del colectivo que firma como Reporteros reunidos. En la cubierta de esta obra, de nuevo, se presenta un mapa de España en color azul y alrededor de él hay un espacio en blanco que termina en muchas puntas bordeadas de color rojo que pudiera representar la explosión de una bomba. El título se ha colocado en el centro de la cubierta sobre el mapa y está escrito con una letra cursiva de trazo grueso. El subtítulo, por el contrario, está colocado en el ángulo inferior izquierdo y está escrito con una tipografía de palo seco de fácil lectura. Es una cubierta que aunque es anónima su creador se aproximó a los nuevos modelos que podíamos encontrar en otros países europeos.

El escritor Ramón J. Sender en algunas de sus obras se muestra crítico con la situación de nuestro país y, especialmente, con las fuerzas de orden público al igual que con la cruel guerra en Marruecos.

⁹¹⁴ López Tomás, J. *Plan financiero de la República española*. Valencia, Orto, 1931.

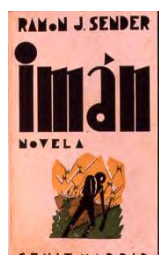
⁹¹⁵ Reporteros reunidos. *Octubre rojo. Los días que conmovieron a España*. Madrid



Ramón Puyol ilustra la cubierta de su obra titulada *Orden público*⁹¹⁶ y, nuevamente, nos sorprende con su capacidad innovadora y artística. En ella predomina la simplicidad de elementos, como es su costumbre pero con fuerte contenido simbólico junto a la belleza compositiva. Sobre un fondo de color verde dibuja una cancela y una cerradura con un candado blanco y negro y, en la parte superior, aparecen la letras O y P letras con las que comienzan las dos palabras que componen el título y que, posteriormente, desarrolla en la parte inferior. Es una cubierta de gran belleza a pesar de su simplicidad, con un fuerte impacto visual y gran modernidad por el sincretismo de las formas y su organización en el espacio.

Un elemento que equilibra la composición es el candado situado en la parte inferior derecha, colgando de un gran cerrojo, representado por una barra de color blanco donde, en dos pequeños rectángulos, aparecen las palabras del título *orden público*.

Si Ramón Puyol ilustra la cubierta de la obra de Ramón J. Sender *Orden público* es Arturo Ruiz Castillo el que hace la cubierta de la obra *Imán*⁹¹⁷.



Es una cubierta en la que la ilustración y la tipografía se refuerzan mutuamente para dar expresividad a la composición. Para ello se ha escogido una tipografía muy del gusto decó de rasgos gruesos y dibujada en tinta negra por lo que destaca fuertemente sobre el fondo blanco de la cubierta. Las letras están compuestas por figuras geométricas puras incluso utiliza un triángulo equilátero para el acento sobre la letra A. El punto de la letra I es un perfecto círculo negro.

En la parte inferior se ha dibujado una viñeta en la que se representa a un soldado abatido que camina encorvado y que se apoya en el fusil que lleva en una de sus manos. La figura también es de color negro para imprimir mayor dramatismo a la escena. Para el fondo no se ha utilizado el color blanco sino que se ha dibujado una tierra árida con una vegetación propia de los desiertos como es la chumbera. Detrás se adivina una alambrada de espinos. En este caso se han utilizado unos colores cálidos el ocre, el tierra y el verde que contribuyen a la puesta en escena y situar la derrota del soldado en un desierto africano donde España fue trágicamente derrotada en la guerra contra Marruecos.

Los sucesos más importantes de la historia de España de esos años también suscitaron interés y dieron lugar a obras como es el caso de la sublevación de Fermín Galán narrada en la obra de Graco Marsá *La sublevación de Jaca, relato de*

⁹¹⁶ Sender, Ramón J. *Orden público*. Madrid, Cenit, 1930.

⁹¹⁷ Sender, Ramón J. *Imán*. Madrid, Cenit, 1930.

*un rebelde*⁹¹⁸.



Pelegrín y es también el único ejemplo en el que el dibujo se extiende por la cubierta y la contra cubierta tal y como lo hacían los dibujantes más destacados como John Heartfield para la editorial alemana Malik, continuando el discurso narrativo a través de las imágenes de la cubierta y contra cubierta.

Pelegrín ha dibujado en primer plano el rostro anónimo de un número de la Guardia Civil con los símbolos que mejor definían a este cuerpo: su característico tricorno que cubre su cabeza y un grueso bigote. Su indumentaria muestra tres estrellas lo que indica la graduación del mismo y, por tanto, su capacidad de mando y de toma de decisiones. Detrás de él aparece un hombre cubierto con un grueso abrigo con el cuello levantado y con una gorra similar a los bolcheviques lo que indica que es un posible miembro de la conspiración.

En la contra cubierta se representa una escena en la que un hombre está empujando una rueda y pudiera parecer que montase una barricada. Tras de él aparece un paisaje urbano y toda la escena evoca los paisajes urbanos del Humanismo del Cuatrocientos pero realizado con los nuevos lenguajes vanguardistas neo cubistas a base de planos que tanto interesaban y utilizaba. Para la indumentaria de los personajes utiliza el mismo recurso de planos.

La elección del color es muy acertada. Presenta un fuerte contraste debido al empleo del rojo, el blanco, el negro y el naranja. La composición mantiene un perfecto equilibrio lo que demuestra el dominio de la composición y del dibujo de Pelegrín.



Otra obra vinculada históricamente a la anterior por tratarse de la vida de protagonista de la Sublevación de Jaca es la de Joaquín Arderius y J. Díaz Fernández *Vida de Fermín Galán*⁹¹⁹. Para esta cubierta Pelegrín construye una sobria cubierta pero igualmente con un claro mensaje a favor del sublevado que le representa simbólicamente como un mártir. Sobre un fondo rojo Pelegrín dibuja una T que simboliza una cruz y, por tanto la muerte que se ha delineado de forma simple. El rostro que simboliza un joven militar así como la mitad de su torso, se ha dibujado, igualmente, con una tenue línea blanca ataviado con una indumentaria militar. Es un rostro sereno, de una belleza clasicista que muestra equilibrio y atemporalidad, nuevamente según los principios humanistas que también se pueden encontrar en

⁹¹⁸ Marsá, Graco. *La sublevación de Jaca, retrato de un rebelde*. Madrid, Zeus, 1931.

⁹¹⁹ Díaz Fernández, J. Y Arderius, Joaquín. *Vida de Fermín Galán*. Madrid, Zeus, 1931.

la obra de Pelegrín.

Hay que destacar la tipografía, en este caso de gran tamaño, destinada al título, en color blanco, para que el lector centre la atención en él. Otro detalle tipográfico que destaca es el nombre del sello editorial, escrito igualmente en color blanco quizá, como homenaje a la editorial que incluye en su catálogo la vida de este militar y que el autor de la cubierta trata de que esta obra no pase desapercibida en los escaparates de las librerías y gracias a su dibujo, a la tipografía y a los colores que contrastan vivamente la vida de Fermín Galán pueda ser conocida por numerosos lectores.

De Pelegrín encontramos otra cubierta similar a una ya anteriormente descrita publicada por la editorial Zeus. En esta ocasión la obra la publica la editorial Espasa Calpe la obra se titula *Fauna contemporánea*⁹²⁰. En ella, en una franja central de color rojo, se han colocado una serie de personajes de la vida bohemia tanto por la indumentaria de hombres como de las mujeres. Es una representación caricaturesca y la nota mayor de humor está en que uno de los personajes, a modo paraguas, sujeta el palo de la letra p de la palabra *Contemporánea* en una total integración de la tipografía, siempre de rasgos geométricos, en la composición.

Los colores, como suele ser habitual en las cubiertas de Pelegrín son el rojo, el negro y el blanco.

La historia y el conocimiento de los sucesos de tiempos pasados también son importantes para extraer de ellos experiencias y no volver a repetir los mismos errores en tiempos presentes.

Sobre un terrible suceso acaecido en España en 1865 conocido como la Noche de San Daniel es la obra de Alardo Prats y Beltrán que titula su obra *La noche de san Daniel*⁹²¹ en la que la Guardia Civil reprimió de forma sangrienta una manifestación de estudiantes en la Puerta del Sol de Madrid. La cubierta ilustrada por Roberto nos habla de los sucesos de esa noche si bien en ella ha suprimido todo rastro de violencia. En un primer plano, ocupando la práctica totalidad de la cubierta nos presenta a un hombre vestido elegantemente según la moda del siglo XIX que vuelve su rostro hacia el lado derecho mostrando sorpresa dado que tiene la boca abierta como si estuviera gritando y a pesar de que sus rasgos están apenas esbozados.

Tras de él aparecen unos edificios de los que solamente se han marcado los contornos pero entre los que se puede apreciar al torreta donde está el histórico

⁹²⁰ Jarnés, Benjamín. *Fauna contemporánea*. Madrid, Espasa Calpe, 1933.

⁹²¹ Prats y Beltrán, Alardo. *La noche de San Daniel*. Madrid, Prensa Gráfica, 1930.

reloj de la Puerta del Sol. El fondo es de color oscuro y el personaje está rodeado de un resplandor rojo que anuncia el fuego y el terror de esa noche y produce una sensación de miedo y desasosiego.

Es una cubierta de fuerte impacto visual que se completa con una bella tipografía de gusto decó realizada con formas geométricas y están dibujadas como en relieve, obra del propio artista. Tanto el título como el autor se han colocado en la parte inferior mientras que la superior se ha destinado a la colección a la que pertenece la obra denominada *La novela política*.



El ilustrador Redondela realiza la cubierta de la novela *Un hombre todo corazón*⁹²². En ella se representa la vida en el campo a través de la imagen de un campesino, con ropa de labor y que en su mano izquierda lleva un sombrero de ala ancha para guarecerse del sol. Se le ve de espaldas, subiendo una pendiente. La figura humana está colocada en el lado izquierdo de la cubierta mientras que el derecho está ocupado por una gran fortaleza, inexpugnable símbolo del feudalismo de otros tiempos pero que en el campo continúan vigente unas leyes casi feudales al margen de cualquier demanda de derechos en donde el patrón manda como cacique desde su fortaleza tal y como lo representa el artista.

Los colores elegidos son el tierra, el azul y el blanco, colores propios del campo español, si bien el azul se destina al plano inclinado que pisa el campesino. La fortaleza está dibujada en sus perfiles con color tierra al igual que los pantalones del agricultor y el sombrero que tiene asido.

Es una cubierta que produce cierta desolación y la composición, a pesar de la imponente mancha de la fortaleza, ésta queda minimizada ante la figura humana, que se representa no como un héroe sino como un hombre que sube la pendiente de su vida, no muy inclinada, pero no por ello menos dura.

Con respecto a la tipografía encontramos diversa variedad de tipos tanto para el título, el subtítulo o el propio nombre del autor de la obra literaria. No obstante, todas ellas se inspiran en la tipografía Futura de rasgos geométricos.



Con un mensaje similar y con un planteamiento plástico igualmente parecido encontramos la obra de Domingo Pando Ortiz *Ganarás el pan con el sudor de tu frente*⁹²³ de Manuel Benet que construye una composición en la que el hombre es el motivo principal de la cubierta. El artista ha dibujado la sombra de un hombre que también sube una cuesta y lleva al hombro un martillo y

⁹²² Fernández de la Rota y Tourman, Antonio. *Un hombre todo corazón: novela de la tragedia del campo español*. Madrid, Imprenta Helénica, 1931.

⁹²³ Pando Ortiz, Domingo. *Ganarás el pan con el sudor de tu frente*. Madrid, M. Yagües, 1934.

un palo, inclinado por el peso de las herramientas que carga a sus espaldas, instrumentos de un duro trabajo que, a pesar del esfuerzo, solamente le permiten sobrevivir. Los colores son el rojo para el horizonte para indicar que, posiblemente, el obrero trabaja de sol a sol y su figura es negra, como una sombra de su dura existencia.

La sombra destaca sobre un fondo rojo si bien, en la parte inferior, se ha dejado una superficie en negro donde se coloca toda la información del título. Otra banda, en la parte superior, se ha destinado al autor. La tipografía de ambas informaciones es de palo seco en color blanco que resalta sobre el fondo negro.

Hay que destacar que a pesar del paralelismo con la anterior cubierta Benet confiere una monumentalidad a su composición mientras que en Redondela se percibe un abatimiento, como una derrota ante la situación.

Dentro del conjunto de obras en las que se analizan los problemas de la sociedad española de esos años nos encontramos con otras cubiertas de Francisco Rivero Gil que ilustró durante los años 20 y 30 la mayoría para la Editorial Espasa Calpe.

Para la obra de Julián Zugasti *Los secuestradores del siglo XX. El bandolerismo andaluz*⁹²⁴ Rivero Gil escoge para el motivo principal a un bandolero representado con un traje propio del siglo XIX. Lleva un pañuelo a la cabeza y en su rostro se destacan unas enormes patillas negras. Viste un jubón con un cinturón de tela, con flecos, ajustado a la cintura esbelta y, por pantalones, unos calzones cortos y botas. En su mano empuña un arma, que es un trabuco arma propia igualmente del siglo XIX. El paisaje es desértico pues a ambos lados de la figura se han representado dos chumberas como única vegetación que crecen al amparo de la cueva donde se esconde y acecha el bandolero. Al fondo se vislumbra una



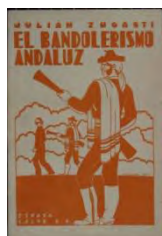
vivienda. Es una cubierta de corte realista, con tintes anacrónicos, más próxima a la vida del siglo XIX que a la del siglo XX reforzando el estereotipo de los míticos bandoleros de la serranía andaluza como el famoso Luis Candelas del que existía una copla muy conocida en la segunda década del pasado siglo.

La cubierta está realizada con colores sobrios, azul, negro y blanco y, a pesar de lo dicho anteriormente, presenta una composición perfecta, donde la figura se sitúa en la parte central y tiene una gran fuerza expresiva. Está realizada y con un trazo firme y simple y, a través de ella, el artista nos transmite una cierta simpatía por este tipo popular y mítico que, ha quedado en la memoria colectiva del país y que levantaba pasiones, ya que en muchas ocasiones, según la leyenda, robaba a los ricos para repartirlo entre los pobres pero que también producía miedo puesto

⁹²⁴ Zugasti, Julián. *Los secuestradores del siglo XX. El bandolerismo andaluz*. Madrid, Espasa Calpe, 1936.

que muchos bandoleros robaban para hacerse con el botín y enriquecerse.

La tipografía es, por el contrario de corte moderno y vanguardista de trazo fino, simple y de forma geométrica.



De la misma editorial, mismo autor y también mismo ilustrador así como igual año de publicación encontramos el título *El bandolerismo andaluz*⁹²⁵ en el que el autor delimita la obra a ese territorio. En ella Rivero Gil abandona ese guiño de complicidad con el sujeto, y en esta ocasión ha dibujado de espaldas de pie, ataviado con un traje popular, con el rostro vuelto hacia el espectador y con una mirada fiera. Está armado y contempla, vigilante, cómo en el horizonte, otro bandolero conduce con los ojos cubiertos por un pañuelo a un secuestrado. Durante su marcha éste es amedrentado por el trabuco que apunta directamente a la espalda del secuestrado.

Es una cubierta en la que el color azul se ha sustituido por el tierra y es mucho menos condescendiente con los bandoleros ya que en esta ocasión los presenta como personas peligrosas, armadas y agresivas.

Como en la cubierta anterior, la tipografía puede ser creación del propio artista y, a pesar de estar el nombre del autor y el título de la obra en la parte superior, se integra perfectamente en la composición sin delimitar el espacio destinado a la información gráfica y a literaria.



La actuación de España en el exterior también es analizada y prueba de ello es la obra de Dashiell Hammett *El halcón del rey de España*⁹²⁶ que presenta una cubierta dibujada por Emilio Ferrer de marcado estilo cartelístico por el empleo de las tintas planas. Sobre un fondo rojo se han dibujado solamente dos elementos: en color azul el símbolo de la moneda de los Estados Unidos: el dólar y en primer plano la silueta de un águila con las alas desplegadas que también simboliza a los Estados Unidos de América.

La tipografía es de palo seco similar a la futura de fácil lectura. Es de color negro para el título de la obra y azul para indicar el nombre del autor. Ambos elementos están colocados en la parte superior.

A pesar de la pérdida de las colonias americanas España todavía conservaba colonias en África y también surgen estudios sobre estos últimos reductos coloniales como es el caso de la Guinea Española. De esta colonia la editorial Espasa Calpe publica una obra de Julio Arija que lleva por título *La Guinea Española*

⁹²⁵ Zugasti, Julián. *El bandolerismo andaluz*. Madrid, Espasa Calpe, 1936.

⁹²⁶ Hammett, Dashiell. *El halcón del rey de España*. Madrid, Dédalo, 1933.

y sus riquezas⁹²⁷ en la que de nuevo podemos contemplar una cubierta de Francisco Rivero Gil pero esta vez más colorista, de líneas simples y con rasgos caricaturescos.



La composición de forma triangular se compone de tres elementos. El central es un elefante con grandes y gruesos colmillos de marfil y, a ambos lados del paquidermo, nos coloca a un hombre y a una mujer indígenas. El hombre lleva en su mano una lanza y la mujer un pequeño en brazos.

En la composición los habitantes del territorio aparecen como seres desvalidos, casi insignificantes frente al animal que es portador de riqueza mientras que ellos, muy al contrario, viven en un mundo pobre.

En la cubierta predomina el color amarillo sobre el que destacan el gris del elefante y el negro de la piel de los indígenas.

En el dibujo se aprecia cierta rigidez algo que no es propio de los trabajos de Rivero Gil y el escorzo de las figuras también está algo forzado.

La tipografía es de formas geométricas dibujadas probablemente por el propio artista y tanto el título como el nombre del autor están colocados en la parte superior de la cubierta.

Aunque como hemos podido apreciar Rivero Gil realiza muchos de sus trabajos para la editorial Espasa Calpe, otras importantes editoriales reclamaron sus trabajos para ilustrar algunas de los títulos de su catálogo como la editorial España para la que ilustra la cubierta de la obra de H.R. Berndorff *Espionaje*⁹²⁸ en la que podemos apreciar una fuerte influencia del cartel publicitario en la que una gran mancha de tinta plana que prácticamente cubre toda la cubierta.



En ella se ha representado un personaje del que destaca en esa superficie de color su ojo. Este ojo que todo lo ve es un círculo blanco con un punto negro.

Esta representación nos evoca ligeramente algunos de los carteles de Cassandre en los que también se podía apreciar cierta influencia del Surrealismo.

La gran mancha de color gris que representa el cuerpo del hombre destaca sobre el fondo de la cubierta así como su mano colocada sobre una hoja de papel blanco.

⁹²⁷ Arija, Julio. *La Guinea Española y sus riquezas*. Madrid, Espasa Calpe, 193-?

⁹²⁸ Berndorff, H. R. *Espionaje*. Madrid, España, 1930.

Es una cubierta de gran modernidad y atractivo donde con pocos recursos se ha construido una composición de gran expresividad.

Si, con anterioridad, vimos la preocupación por el fenómeno del bandolerismo y pistolero también el terrorismo fue en esos años un fenómeno que preocupaba a la sociedad de los años veinte y treinta. Algunos autores rusos trataban también el tema en sus obras a través de la vida de aquellos que fabricaban y tiraban bombas como hemos podido comprobar con anterioridad en diferentes títulos.

En España, el escritor que se ocultaba tras el pseudónimo de El Caballero Audaz escribe una obra novela sobre terrorismo que lleva precisamente ese título: *El terrorista*⁹²⁹. En la cubierta, de autor desconocido, vemos el rostro de un hombre que tapa con su mano la boca del rostro de una mujer que muestra a través de la expresión de su rostro terror.



Ambas caras están colocadas en la parte superior de la cubierta y debajo se expande una gran luz fruto de la explosión de una bomba.

Toda la cubierta es de color ocre y negro ya que es solamente el fogonazo de luz de la explosión el que ilumina la escena.

Es una cubierta realista, con ciertas reminiscencias de los dibujos de comienzos del siglo XX, y en ella se encuentran pocos rasgos de modernidad que solamente podemos apreciar en la tipografía que es de palo seco.

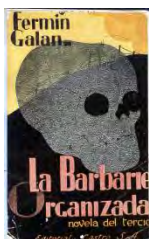
Una editorial que publicó numerosas obras de carácter político pero, a diferencia de las anteriores, centrado mayoritariamente en temas referidos a España es la editorial Castro comprometida en hacer llegar a los lectores los temas referidos tanto a la historia de nuestro país como a las cuestiones políticas de esos años.

Para Castro trabajaron diversos artistas, si bien en la mayoría de las cubiertas no aparece firma alguna que nos pueda aportar información sobre la autoría de las mismas. Solamente aparece la firma del dibujante Palacios del que si bien no tenemos muchos datos biográficos sabemos, por la crítica contemporánea de esos años, que era considerado un gran artista en el campo del dibujo y la ilustración.

Una de las cubiertas de las que no conocemos el nombre del artista editada por Castro es la que ilustra una obra de Fermín Galán que lleva por título *La barbarie organizada*⁹³⁰. El motivo central es una gran calavera en escorzo que

⁹²⁹ El Caballero Audaz. *El terrorista*. Madrid, Ediciones el Caballero Audaz, 1932.

⁹³⁰ Galán, Fermín. *La barbarie organizada. La novela del tercio*. Madrid, Castro, 1931.



ocupa la práctica totalidad de la cubierta. Es una calavera que tiene la boca cerrada mientras que los orificios de los ojos y nariz se aprecian perfectamente.

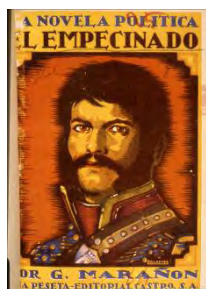
Como fondo, en un tercio de la cubierta, en la parte superior y en color amarillo, aparece un campo rodeado de una alambarrera trasportándonos bien a un campamento o una trinchera donde los soldados viven en situaciones muy duras y se exponen a la muerte. Los otros dos tercios restantes son de un color negro intenso precursor de la tragedia.

Es una cubierta impactante, bien compuesta y de gran originalidad que llama poderosamente la atención de todo aquél que la contempla.

Con respecto a la tipografía se utilizan dos modelos de tipos, uno para el nombre del autor en una letra de inspiración clásica modelo Times y, por el contrario, para el título se emplea una tipografía moderna, de palo seco, de gruesos contornos que varían de una letra a otra que hacen que el título, colocado en la parte inferior, quede destacado.

La editorial Castro, de carácter eminentemente popular debido entre otros motivos al bajo precio de sus publicaciones, subdividió su producción editorial en diferentes colecciones que incluían un amplio abanico de temas tanto históricos como contemporáneos durante esos años.

En la colección *La novela política* encontramos la obra de Gregorio Marañón *El empecinado*.⁹³¹ En esta ocasión la cubierta está ilustrada con un retrato, que llena toda la cubierta, del héroe de la Guerra de la Independencia realizado por el dibujante Palacios. Es un retrato realista según el concepto clásico en el que a través de sus rasgos se trata de presentar los valores como soldado y persona. De hecho, se puede apreciar a través de su mirada la nobleza de su persona y su rectitud moral. El retrato es además una muestra de la habilidad del dibujante que demuestra su gran conocimiento de la técnica artística.



Los colores predominantes son colores cálidos lo que produce una mayor cercanía del retratado.

Por lo que respecta a la tipografía, sin embargo, y quizá por tratarse de una colección dedicada a temas históricos se ha optado por unos tipos de corte clásico.

El número 13 de la colección *La biblioteca del pueblo* es una obra de un tema que también durante la transición española de los años 70 y 80 tuvo gran importancia ya que trata de la autonomía de las diferentes regiones. La obra

⁹³¹ Marañón, Gregorio. *El Empecinado*. Madrid, 193-.

editada en los años treinta es de J. Gaya Picón y se titula *La autonomía de las regiones*⁹³².



El tema relativo a la autonomía de las regiones es, por tanto, otro de los grandes asuntos que han preocupado a los políticos españoles y ha suscitado siempre un gran debate desde hace más de un siglo como muestra esta publicación.

Palacios ha resuelto la cubierta de forma muy esquemática y sencilla. Ha dispuesto en el centro de la misma, en diagonal y de mayor a menor una serie de escudos del Estado Español empezando por los que componen el escudo de España. Éstos están colocados sobre un fondo oscuro, a modo de estandarte. En la parte superior e inferior hay un margen blanco destinado al nombre de la colección y al título de la obra en la parte superior y, en la inferior, para el nombre del autor.

La tipografía, en esta ocasión en la que se aborda un tema actual, es de rasgos geométricos, modernos y dinámicos.

Otra colección de la misma editorial es la destinada a la biografía de *Los hombres que trajeron la República* y en ella encontramos dos semblanzas de dos destacados políticos: la de Alejandro Lerroux y la de Francesc Maciá ambas ilustradas con retratos dibujados prescindiendo de la fotografía.



En la primera dedicada a Alejandro Lerroux su autor es Eduardo del Portillo y se titula *Lerroux el reportaje de una vida fecunda*⁹³³. En ella se ha retratado a Lerroux de medio cuerpo, elegantemente vestido y llevando en el ojal de la chaqueta la bandera republicana tricolor. Detrás de su retrato está representada una mujer vestida con túnica a modo de matrona romana que porta en su mano una antorcha y que simboliza a la joven República Española. Toda la figura está en un tono azul que contrasta con los vivos colores del fondo en color amarillo y del retrato en color tierra.

La tipografía es de rasgos clásicos apropiada para el modelo clásico del retrato del político. Es un retrato correcto pero al margen de las tendencias más vanguardistas.

Algo similar ocurre con el retrato de Francesc Maciá, primer presidente de la Generalitat Catalana. En la obra de José Gaya Picón titulada *Una jornada histórica*

⁹³² Gaya Picón, J. *La autonomía de las regiones. Antecedentes opiniones y orientaciones para la solución del problema* Madrid, Castro, 1932.

⁹³³ Portillo, Eduardo del. *Lerroux el reportaje de una vida profunda*. Madrid, Castro, 1931.



de *Barcelona*⁹³⁴ la cubierta la realiza Palacios.

Es una cubierta sobria en la que como fondo se ha dibujado la bandera catalana de rayas amarillas y rojas y, en el ángulo superior derecho, una franja a modo de banda de color morado.

Sobre la misma está el rostro de Francesc Macià serio, con su pelo canoso, mirada grave, consciente del momento histórico que vive Cataluña.

En esta cubierta podemos apreciar el dominio del dibujo del artista, buen conocedor de la técnica del dibujo y también de la del retrato.

La tipografía en esta cubierta está compuesta por tipos de formas geométricas en consonancia con los modelos de la nueva tipografía creada en los talleres de la Bauhaus.



Una atractiva cubierta en la que se utilizan las espirales del Orfismo del matrimonio Delaunay ilustra la obra de Marcelino Domingo *On va Catalunya*⁹³⁵. En ella aparece en un primer plano una gran espiral cuyo centro es de color negro. ¿Quizá el artista quisiera representar un túnel o una fuerza que atrae y absorbe sin poder evitarlo? Junto a la espiral se han dibujado otras formas geométricas que se integran en la composición formando un paisaje casi abstracto en un juego dinámico de planos y formas.

El color elegido es el gris sobre el que aparece el rojo en diversas gamas que se funde con el color gris.

Llama la atención la tipografía, cuyas formas geométricas se integran en la composición y, debido a su colocación en diagonal, contribuye a proporcionar un mayor dinamismo a la cubierta.



Junto a obras de temática exclusivamente española la editorial Castro publica otras obras de divulgación que pueden ser de interés general como es el movimiento revolucionario de la Comuna de París sobre el que publica la obra de Pablo María Yusti titulada expresamente *La Comuna de París*⁹³⁶. Se presenta una cubierta de gran impacto visual a pesar de ser muy simple de líneas, elementos y colores.

El artista que firma Maza ha colocado en el centro de la misma una serie de siluetas de edificios en color negro y sobre la torre del edificio más alto ondea una bandera roja.

⁹³⁴ Gaya Picón, José. *La jornada histórica de Barcelona. Del centralismo a la autonomía pasando por unas horas de la república catalana*. Madrid, Castro, 1931.

⁹³⁵ Domingo, Marcelino. *On va Catalunya*. Barcelona, Llibreria Catalunya, s.a.

⁹³⁶ Yusti, Pablo María. *La Comuna de París*. Madrid, Castro, 1933.

La tipografía completa la composición ya que las letras son blancas, de formas geométricas, de gusto decó y cuyas consonantes y vocales se recortan sobre el color negro de los edificios. El nombre del autor, por el contrario está colocado en el ángulo superior derecho sobre un fondo blanco y, aunque también aparecen las letras recortadas siendo esta vez de color negro para producir un mayor contraste.

Como es habitual en esta editorial, incluye en la cubierta el precio de la obra, 45 cts. dato que aparece muy destacado en color negro para mostrar que es un libro asequible a todas las economías.

La cubierta está firmada por Maza del que carecemos de información.

Otra obra relata el asesinato del político conservador Eduardo Dato y publicada por otro sello editorial es la obra de Mauro Bajatierra *¿Quiénes mataron a Dato?*⁹³⁷ La cubierta, firmada por Julián, se ha resuelto con gran simplicidad a la par que expresividad. Sobre un fondo verde claro se ha colocado el rostro de tres personajes cuyos cuerpos se funden en un todo en el centro de la cubierta. No se puede percibir ningún rasgo de sus rostros ya que un enorme punto de interrogación de color rojo los oculta.



El título se integra en la composición dibujando una forma triangular en el lado izquierdo. En la parte superior del punto interrogativo rojo se ha escrito en blanco la palabra *Quiénes* en tinta blanca para que destaque sobre el rojo.

La tipografía es de rasgos geométricos, de fácil lectura y con sus formas contribuye a la ornamentación de la cubierta.

El punto de interrogación vuelve a ser el motivo principal de otra cubierta dedicada a la política española. En este caso es una obra de Marcelino Domingo que se pregunta *¿Qué es España?* y que convierte en el título de una nueva obra⁹³⁸. Sorprende que la cubierta esté firmada por el dibujante y caricaturista Demetrio que, posteriormente, fue conocido por sus viñetas en las que fustigó a los políticos de la II República.



En esta cubierta todo el peso de la composición se ha trasladado a la parte inferior de la misma donde sobre una base de color negro dormita un león, león que adorna la entrada al Congreso de los Diputados. Es un león indolente, con ceño de enfado.

La composición se equilibra con un enorme punto de interrogación rojo colocado en el centro de la misma. En la parte superior, en un estrecho rectángulo delimitado por dos gruesas líneas negras sobre el fondo blanco se ha colocado el

⁹³⁷ Bajatierra, Mauro. *¿Quiénes mataron a Dato?* Barcelona, Mundial, 1931.

⁹³⁸ Domingo, Marcelino. *¿Qué es España?* Madrid, Atlántida, 1925.

nombre del autor mientras que el título está debajo del león yacente.

Es una cubierta que pudiera parecer humorística y desenfadada pero que, como sucede con la caricatura, muestra cierto pesimismo y tristeza que también se percibe en la pregunta que sirve de título de la obra.

Las diferentes tendencias políticas también crearon sus propias editoriales para difundir su ideario como sucede con la editorial Juventud roja. En ella se publicaron una serie de obras, muy económicas, destinadas a la clase obrera en las que se trataba de adoctrinar a los jóvenes trabajadores. Como ejemplo encontramos la obra, de solamente 16 páginas, de autor anónimo *Joven socialista escucha*⁹³⁹.



En ella, sobre un fondo rojo, se ha dibujado a un joven obrero con el puño en alto. Es una imagen inspirada en el arte soviético en la que se presenta un joven fuerte, musculoso, símbolo del nuevo héroe de la sociedad.

El título se ha escrito bajo la ilustración en letra cursiva con trazo grueso quizá con la intención de aproximar más la obra al lector, a modo de misiva manuscrita.

En la parte inferior aparece el precio de la obra que es muy económico 10 cts. Esta cantidad además aparece subrayada para evidenciar aún más su bajo coste.



Un título largo y complejo título como es *¿Qué significan los 19 puntos del Congreso de las Juventudes de Acción Popular?*⁹⁴⁰ se ha representado de una forma simbólica pero de fácil comprensión. En ella aparece un gran punto interrogativo de color negro sobre el fondo blanco que ocupa todo el largo de la cubierta colocado en la parte central. En dicho elemento ortográfico se han colocado las dos primeras palabras que forman parte del largo título mientras que el numeral se ha colocado a la izquierda y el resto a la derecha armonizando plenamente el tamaño de la tipografía y el mensaje.

En el punto del signo de interrogación se han dibujado un patíbulo y un hacha. Todos son elementos que pueden causar terror pero que quedan algo desvirtuados al colocarse en un lugar inferior y estar apenas esbozados con unas tenues líneas blancas.

Es una cubierta que llama poderosamente la atención y de gran modernidad dado que el elemento esencial es el signo de interrogación que agrupa y, por tanto,

⁹³⁹ *Joven socialista escucha*. Madrid, Juventud roja, 1934.

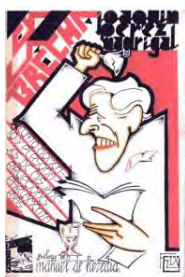
⁹⁴⁰ *¿Qué significan los 19 puntos del Congreso de las Juventudes de Acción Popular?*. Madrid, Juventud Roja, 1934.

vertebra el resto de los elementos de la cubierta.

La caricatura política en las cubiertas de los libros aparece como un recurso menos utilizado que en la prensa periódica, donde esta técnica tenía una gran aceptación.

No obstante, hay algunos ejemplos que nos muestran la penetración de la caricatura a la hora de ilustrar cubiertas políticas.

Un claro ejemplo lo encontramos en la obra de Joaquín Pérez Madrigal *En la brecha. Relato, momento y personajes de mis interrupciones parlamentarias*⁹⁴¹. La



cubierta, firmada por Félix nos presenta a un personaje de medio perfil con un rostro tenso, con ceño fruncido y una boca donde se percibe cómo junta los dientes. En la mano izquierda lleva los papeles de su discurso, probablemente interrumpido y en la derecha con el brazo levantado agita una campanilla en señal de protesta y de solicitar silencio para ser escuchado.

El cuerpo del personaje se indica con una forma geométrica en forma de M y la silueta se completa con otra forma geométrica, en esta ocasión en forma de L que dibuja el brazo levantado. El cuerpo está delimitado con una gruesa línea negra y las formas tienen unos ángulos agudos muy acusados para mostrar el enfado del sujeto.

Llama también la atención la letra, de corte moderno, con formas geométricas que, al igual que el dibujo, forman unos ángulos agudos acusados, casi en forma de lanza integrándose a la perfección en la escena del personaje encolerizado. Toda la cubierta está reforzada por el color rojo del fondo.



Otras cubiertas de tendencia caricaturesca son las que ilustran dos obras de Benigno Bejarano *Conspiradores*⁹⁴² y *Fantasmas*⁹⁴³.

En la primera cubierta realizada por el artista Sáez de Morales se opta por un dibujo en picado, como si un ojo estuviera observando a un posible grupo de conspiradores compuesto por tres personas inclinadas, reunidas, formando un círculo y hablando a la luz de una farola de una bonita forma geométrica de tendencia Decó, compuesta por un globo blanco y un adorno circular negro. La cubierta está realizada en tricromía verde, blanco y negro.

La tipografía, como podemos encontrar en otros trabajos del mismo artista, es de forma geométrica, propias del mundo de la publicidad y constituyen un

⁹⁴¹ Pérez Madrigal, Joaquín. *En la brecha. Relato, momento y personajes de mis interrupciones parlamentarias*. Madrid, Boro, 1933.

⁹⁴² Bejarano, Benigno. *Conspiradores*. Barcelona, Juvenal, 1933.

⁹⁴³ Bejarano, Benigno. *Fantasmas*. Barcelona, Ágora, 1932.

elemento decorativo más dentro de la composición de la cubierta.

El título, colocado en la parte superior y con un punto de fuga hacia la derecha, obliga al artista a disminuir el tamaño de las letras según se alejan de izquierda a derecha en su recorrido. Este recurso contribuye a reforzar el misterio que trata de infundir el dibujo. En la parte superior e igualmente en color blanco, encontramos el nombre del autor de la obra.

También en esta ilustración los dibujos están realizados de forma esquemática, a base de luces y sombras pero de potente impacto visual.

La segunda cubierta está realizada por el artista Yes de la que hay dos versiones:



una en color intenso y otra en azul. Sobre ambos fondos el artista dibuja a dos pequeños personajes, con largas narices, abrazados, mientras que un rostro, esbozado con una ligera línea blanca, observa la escena con un gesto de melancolía.

Al fondo se aprecia una mesa en la que hay un gran cuchillo de carnicero encima de un soporte.

Tanto los hombres abrazados como la mesa proyectan una gran sombra negra con lo que la composición logra profundidad.

La tipografía completa y equilibra la composición ya que llena todo el espacio superior puesto al estar el dibujo en la mitad inferior de la cubierta. Es de palo seco, de formas geométricas, de trazo grueso, en color blanco y proyectan una sombra negra sobre el rojo intenso del fondo.

En estas cubiertas, realizadas con caricaturas, se puede apreciar la evolución de dicho lenguaje que abandonan los rasgos de la caricatura del siglo XIX y se aproximan a unos lenguajes más simples, a veces esquemáticos, más modernos y que son los orígenes de la caricatura del siglo XX.

Junto a estas caricaturas encontramos una cubierta que si bien no es una caricatura propiamente dicha sí es una cubierta en la que el componente humorístico está presente.



Es una cubierta realizada por el dibujante K-Hito que ilustra la obra de Leopoldo Calvo Sotelo *Historias de suicidas*⁹⁴⁴ en la que sobre un fondo azul claro, como si de un día despejado y luminoso se tratase, el artista coloca en el centro de la cubierta a un caballero sentado sobre las traviesas de la vía de un tren.

Se trata además de un caballero elegantemente vestido, con un bastón que

⁹⁴⁴ Calvo Sotelo, Leopoldo. *Historias de suicidas*. Madrid, Renacimiento, 1929.

sujeta entre sus piernas y con el sombrero que ha colocado justo a su lado mientras espera la llegada del tren que debe acabar con su vida.

El personaje es todo él de color amarillo pero en su rostro aparece su boca perfilada así como sus ojos.

La composición está ligeramente en diagonal para dar sensación de movimiento.

El título se ha colocado debajo del personaje que también tiene una ligera inclinación. La tinta escogida es de color rojo, si bien hacia la parte inferior de las letras se va degradando hacia un tono oscuro hasta llegar al negro.

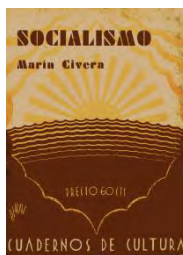
La tipografía tanto para el título como para el nombre del autor de la obra es de trazo grueso, moderna y, probablemente, diseñada por el propio artista.

Es fácil presuponer que a la hora de construir la biografía de un político el artista que debía ilustrar la cubierta suele recurrir a ilustrarla con un retrato del biografiado. Sin embargo, Josep Renau rompe con esta tendencia y construye un paisaje para ilustrar la biografía de Pablo Iglesias realizada por Julián Zugazagoitia que tiene por título *Pablo Iglesias, de su vida y su obra*⁹⁴⁵. En ella, el artista valenciano ha colocado un gran sol en el horizonte justamente en la mitad de la cubierta. La parte superior, la del cielo, es de color blanco y la utiliza para el título de la obra mientras que la otra mitad representa el mar. Este paisaje se abre al espectador como si se tratara de una escenografía puesto que la colocación de las nubes asemeja más a las cortinas descorridas de un escenario teatral.



La cubierta está toda ella realizada en rojo en diferentes tonalidades y en blanco.

La tipografía es moderna tomando formas del tipo de letra denominado Sans Serif.



Este mismo modelo se utiliza también para la obra de Marín Civera *El socialismo*⁹⁴⁶ pero, a diferencia de la anterior, se ha variado el color. Del rojo se pasa al amarillo y tierra. Como en la cubierta anterior se aprecia una tendencia cartelística con un evidente mensaje ya que tanto a través de la vida del fundador del socialismo como por este movimiento político se puede vislumbrar un nuevo horizonte donde sale el sol con fuerza y brillo. La composición es perfecta, equilibrada y en la tipografía predominan las formas geométricas.

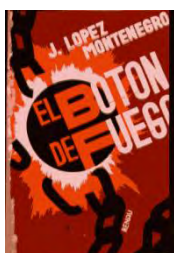
⁹⁴⁵ Zugazagoitia, Julián. *Pablo Iglesias, de su vida, su obra*. Valencia, Estudios, 1931.

⁹⁴⁶ Marín Civera. *El socialismo*. Valencia, Estudios, 1931.



Josep Renau cuando ilustra la historia y evolución del sindicalismo cambia radicalmente de modelo y dibuja para la obra de Marín Civera *El sindicalismo. Historia, filosofía y economía*⁹⁴⁷ recurre a la representación de dos manos que se unen para afianzar la unión entre los trabajadores, independientemente de que los trabajadores sean obreros que trabajan en fábricas o en el campo o ejerzan su profesionales en despachos. Las dos manos unidas se han colocado en la parte inferior de la cubierta en las que predomina el color negro con unas ligeras sombras en azul. En el fondo de la cubierta predomina el blanco y, en la parte superior con una bella tipografía de palo seco, de formas geométricas y en las que se combinan los colores predominantes de la ilustración azul y negro, se ha escrito el nombre del autor así como el título y el subtítulo.

Sobre las manos se ha colocado de forma simétrica en el ángulo derecho y en el izquierdo los símbolos de los trabajadores, en el derecho una escuadra y un compás y en la superior un martillo y una paleta, símbolos de obreros y profesionales.



Otra cubierta del artista valenciano que se aleja de sus esquemas es la que ilustra la obra de José López Montenegro *El botón de fuego*⁹⁴⁸. En ella se dibuja en el lado izquierdo de la cubierta una cadena con gruesos eslabones negros. Estos eslabones se rompen debido a una gran bola negra que irradia fuego dibujado con rayos blancos y rojos.

La composición, que podría fácilmente desequilibrarse puesto que todo el peso visual se ha desplazado hacia el lado izquierdo, queda perfectamente compuesta gracias al título que atraviesa la composición justo en el medio y que está colocado ligeramente inclinado.

Las letras son de gran tamaño, de forma geométrica en de color blanco al igual que los rayos del botón de fuego. El nombre del autor está colocado sobre el título y, tal y como sucede con el título, éste distribuye el peso visual de la composición hacia el resto de la cubierta.

Tres cubiertas editadas por la editorial Estudios sobre temas políticos y económicos relativos a España son obra del artista Manuel Monleón si bien, en una de ellas, en el ejemplar consultado no hemos podido localizar su firma. Estas son las que ilustran las obras de Gastón Leval *Los problemas económicos de la revolución española*⁹⁴⁹, *El comunismo libertario. Sus posibilidades de realización en*

⁹⁴⁷ Marín Civera. *El sindicalismo. Historia, filosofía, economía*. Valencia, Tipografía Pascual Quiles, 1931.

⁹⁴⁸ López Montenegro, José. *El botón de fuego*. Valencia, Estudios, 1932.

⁹⁴⁹ Leval, Gastón. *Los problemas económicos de la revolución española*. Valencia, Estudios, 193-.

En la primera el artista nos presenta a un hombre joven de espaldas, fuerte, con el torso desnudo, como el nuevo héroe tantas veces utilizado en el arte soviético. Frente a él, sobre un soporte que el joven trata de mover, aparecen una serie de símbolos que representan esos males que acechan a España como son un sombrero de copa, propio de los acaudalados burgueses, una cruz, una imagen de un santo, símbolos de la religión y unas bocas de cañón dispuestas para disparar como representación del ejército.



Toda la cubierta está realizada en una gama de tierras junto con el color blanco lo que produce un cierto aspecto de desolación.

El título está colocado en la parte superior, con una ligera inclinación para potenciar la sensación de lucha que el joven debe entablar para combatir a esas instituciones representadas por sus símbolos.

La tipografía con la que se escribe el título, en tinta blanca, es una letra cursiva que acerca más la obra al lector que una tipografía propia de la imprenta.



En la segunda cubierta, en la que aparece su firma, el artista presenta un brazo fuerte en alto y que con la mano sujeta un martillo de gran tamaño y peso. En la parte inferior se ha dibujado el mapa de España que, en esta ocasión, complementa la cubierta y no constituye el tema principal como sucedía con otros ejemplos vistos anteriormente en los que el mapa de España era el motivo principal de la composición.

La presente cubierta tiene unos colores vivos como son el negro, el rojo, el amarillo y el blanco que contrastan vivamente.

El título y el nombre del autor completan la composición ya que todos ellos se distribuyen a lo largo de la cubierta creando un conjunto de un fuerte impacto visual.

La tipografía está compuesta por diferentes modelos si bien todos ellos están realizados con formas geométricas simples de fácil lectura.

Finalmente, en la cubierta de la obra en la que se analiza la economía en la II República el artista utiliza tres elementos para transmitir el mensaje de cambio que se esperaba del nuevo gobierno como son un brazo, un sol y la tierra representando el trabajo, la esperanza y la sociedad.

⁹⁵⁰ Puente, Isaac. *El comunismo libertario. Sus posibilidades de realización en España*. Valencia, Estudios, 1930.

⁹⁵¹ Millet Simón, J. *La economía española en la República*. Colección Cuadernos de Cultura. Valencia, Estudios, 1932.

Monleón coloca en la mitad de la cubierta, pero ligeramente desplazado hacia la izquierda, un sol que con sus rayos que cubren la práctica totalidad del fondo de la misma.

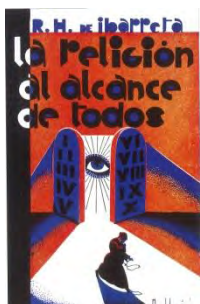
En la parte inferior coloca una esfera de color negro que, casi siempre es el símbolo de la tierra y, finalmente, un brazo, que desde el lado izquierdo se extiende hacia el centro de la cubierta y, de su mano cerrada caen monedas sobre la tierra.



Es una cubierta simple, muy bien construida ya que con pocos elementos trasmite un mensaje de un fuerte contenido político y que queda perfectamente evidenciado sin lugar a equívocos.

En esta ocasión el nombre de la colección tiene mayor relevancia que el propio título de la obra y que el nombre autor de la misma al estar colocado en la mitad inferior. Su tipografía es de un tamaño superior al del título y al del autor y son unas letras de gran atractivo y modernidad donde se juega con el color negro y ocre de la cubierta.

Otro libro publicado por la editorial Estudios es la obra de Rogelio H.de Ibarreta *La religión al alcance de todos*⁹⁵² si bien no se refiere de forma concreta a España sí es un libro relativo a la religión y su conocimiento que se publica en unos años en los que la religión y sus privilegios es cuestionada desde diferentes perspectivas.



La cubierta de esta obra nos presenta en el centro el gran ojo de Dios que todo lo observa, que ilumina todo su alrededor y marca una senda por la que camina con paso rápido un cura llevando en su mano un rosario. Esa luz está enmarcada por las dos tablas de los Diez Mandamientos que son la Ley de Dios. Es una cubierta en la que los colores están fuertemente contrastados al tratarse de azul, naranja, blanco y negro.

La tipografía del título, colocado en la parte superior, es de palo seco, de color negro, de formas geométricas según el gusto decó. El interior de las letras está coloreado con los colores azul y blanco lo que hace que tengan un gran protagonismo en la composición.

El nombre del autor, por el contrario, está realizado a una sola tinta y se ha colocado encima del título de la obra si bien su tipografía es similar a la del título.

⁹⁵² Ibarreta, Rogelio H de. *La religión al alcance de todos*. Valencia, Estudios, 193-.

Josep Renau ilustra dos nuevas obras para *Cuadernos de Cultura*, ambas son similares ya que el artista hace la misma composición y la variación es simplemente una variación cromática. La cubierta representa el firmamento con el sol y la tierra, ambos dibujados de forma esquemática. El sol con sus rayos cubre toda la cubierta y la tierra, que aparece como una gran esfera, está hecha en tinta plana y colocada en el ángulo inferior derecho de la cubierta donde aparece el nombre *Cuadernos de cultura*. En la parte superior y formando un semicírculo rodeando el sol el artista ha colocado el título de la obra y el nombre del autor debajo del título. La tipografía está construida a base de formas geométricas y contribuye a resaltar el aspecto decorativo de la cubierta.



Las obras que hemos podido consultar con estas cubiertas son las de Alicio Garcitoral *Monarquía y república*⁹⁵³ y *La dramática vida de Miguel Bakunin*⁹⁵⁴ de Juan G. Luances.

La editorial *Nuestra Raza* publica la obra de Teófilo Ortega *España busca un camino*⁹⁵⁵ que reduce la cubierta a la imagen de un libro cuya lectura debe abrir el nuevo camino para España.



La cubierta presenta un diseño correcto si bien no hay una apuesta clara por la modernidad. En el dibujo el artista, cuya firma es ilegible, se ha centrado más en el objetivo perseguido y para ello ha dibujado en diagonal, ocupando la práctica totalidad de la cubierta, un libro abierto que más que representar conceptualmente el título de la obra, representa la idea de que es a través del libro el camino que debe seguir España para lo que es necesario la instrucción y la educación que debe ser además de renovación.

Con respecto a la tipografía es de palo seco tipo letra futura lo que confiere modernidad pero siempre sin presentar ningún exceso o atrevimiento estético.

7.9. El retrato de los políticos españoles como ilustración y testimonio histórico a través de la fotografía

La fotografía, arte que sirve para representar la realidad de la forma más fielmente posible, con el uso del fotomontaje se convierte en un instrumento de fuerte valor reivindicativo y crítico.

Al margen del valor del fotomontaje la fotografía de masas se utiliza como ilustración de cubiertas cuando se trata de ensalzar a los líderes políticos y

⁹⁵³ Garcitoral, Alicio. *Monarquía y república*. Valencia, Estudios, Cuadernos de Cultura, 1930

⁹⁵⁴ Luances, Juan G. *La dramática vida de Miguel Bakunin*. Valencia, Estudios, Cuadernos de Cultura, 1930.

⁹⁵⁵ Ortega, Teófilo. *España busca un camino*. Madrid, Nuestra Raza, 192-.

demostrar cómo su persona y su ideología tienen una gran influencia en las masas que los siguen en sus actos políticos, siempre presentados como multitudinarios.

Las editoriales, puestas al servicio de una determinada ideología, utilizan el medio fotográfico para ilustrar las cubiertas de sus publicaciones como sucede con la editorial Juventud roja que presenta una fotografía de una calle con sus transeúntes que se agrupan delante de una serie de carteles reivindicativos en los que escriben varias consignas. Se trata de la obra *La juventud de la revolución*⁹⁵⁶ en la que la fotografía ocupa la parte inferior de la cubierta. Como es tradicional en esta editorial se vuelve a utilizar el fondo rojo, que ocupa la mitad superior de la cubierta, espacio que se destina al título escrito con una tipografía de fácil lectura.

Con respecto a las figuras políticas más destacadas de los años treinta en España Manuel Azaña es uno de los políticos que atrajo la atención de editores que glosaban su persona y difundían sus idearios. Algunas de las publicaciones dedicadas a este político se ilustran con su fotografía o a veces se hace un fotomontaje con su retrato y, al fondo, una masa de seguidores.



En la obra de Nicolás González Ruiz de título *Azaña*⁹⁵⁷ nos presenta la imagen del político de medio cuerpo, situada en la parte inferior derecha. Como fondo aparecen otras imágenes en las que se representa una reunión con otros políticos y en otras actividades políticas.

Debajo de la imagen hay otra fotografía, también de Azaña, de medio cuerpo y de menor tamaño.



Es una cubierta en tonos grises donde quizá lo más destacado es el apellido del político colocado en forma diagonal en tinta negra con una tipografía inspirada en la letra futura.

Otra obra dedicada a Azaña y que su título corresponde con el apellido del político es de fecha más tardía⁹⁵⁸ y nos presenta la fotografía de Azaña en escorzo y de medio busto. Detrás de él se vislumbra una gran muchedumbre.

Llama la atención tanto el formato del libro, en apaisado, como la tipografía utilizada y colocada en la parte superior para indicar el título.



Es un título que ocupa, como ya se ha dicho la parte superior que ha quedado en blanco y en la que aparece la palabra Azaña escrita con tipos de gran tamaño y en tinta

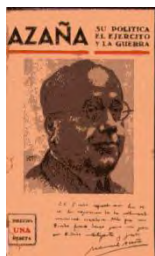
⁹⁵⁶ *La juventud de la revolución*. Madrid, Juventud Roja, 1934.

⁹⁵⁷ González Ruiz, Nicolás. *Azaña. Sus ideas religiosas, sus ideas políticas. El hombre*. Madrid, Gráficas

⁹⁵⁸ *Azaña*. Madrid, Tipografía Japonesa, 1936.

roja. Es una tipografía de fuerte influencia japonesa. Quizá para indicar la imprenta o el taller donde se hizo la obra que se llamaba *Tipografía japonesa*.

Finalmente, otra obra que describe la personalidad de Azaña es la editada por la editorial Castro que también se titula *Azaña*⁹⁵⁹.



En esta ocasión la cubierta presenta una marcada influencia clásica. En el centro de la misma se ha colocado la foto de Azaña, en la parte superior las especificaciones los subtítulos de los que consta el libro.

En la parte superior se ha colocado el título y los subtítulos subrayados con una raya roja. En la parte inferior se reproduce un escrito manuscrito del propio Azaña colocado el ángulo inferior mientras que en el derecho, en tinta roja, aparece el precio de la obra, en este caso 1 pta. que la editorial reproducía en su cubierta para llamar la atención sobre lo asequible de la obra.



Similar a la obra referente a Azaña publicada en 1936 encontramos, un año antes, en 1935, un libro dedicado a otro personaje de la política española: José María Gil Robles. La cubierta de la obra de Juan Arrabal *José María Gil Robles, su vida, su actuación, sus ideas*⁹⁶⁰ nos presenta esta vez la fotografía de Gil Robles, de pie, de cuerpo entero aunque sus piernas se funden con las de la muchedumbre. Gil Robles tiene el brazo en alto, similar al gesto del Duce italiano, mirando al espectador, arengando a las masas, aunque está colocado de espaldas a las mismas. Su figura ocupa el ángulo inferior derecho y, tras de él, una gran multitud que lleva pancartas en apoyo a su líder. En la parte superior, en el lado izquierdo, en tinta roja para que destaque sobre el fondo blanco y negro de la fotografía de masas, se ha colocado el título y el nombre del autor del libro. El nombre del político está hecho con letra cursiva mientras que para el subtítulo se utilizan tipos inspirados en la letra futura.



En la misma línea encontramos el libro que recopila los discursos del líder sindical del partido socialista Francisco Largo Caballero que lleva por título *Discursos a los trabajadores*⁹⁶¹. En ella, al igual que en la cubierta del libro de José María Gil Robles, se coloca al sindicalista en la mitad inferior de la cubierta en el lado derecho, pero se diferencia de la anterior, la imagen de Largo Caballero infunde una serenidad de la que carece la de Gil Robles. Tiene una mano metida en el bolsillo y la otra está

⁹⁵⁹ Azaña. *Su política, el ejército y la guerra*. Madrid, Castro, 1935.

⁹⁶⁰ Arrabal, Juan. *José María Gil Robles, su vida su actuación, sus ideas*. Ávila, imprenta Senén Martín Díaz, 1935.

⁹⁶¹ Largo Caballero, Francisco. *Discursos a los trabajadores*. Madrid, “El Socialista”, 1934.

apoyada en un atril. Está en escorzo, mirando de frente pero no da completamente la espalda a la muchedumbre que compone el fondo de la cubierta.

Como sucede en las anteriores cubiertas el título está escrito en tinta roja sobre el fondo de la muchedumbre que escucha los discursos de su líder con lo cual destaca vivamente sobre el color en blanco y negro de la fotografía.

En la parte superior se ha dejado un rectángulo en blanco para sobrescribir el nombre del autor.

La tipografía es de rasgos modernos inspirada en la letra Futura.

Al margen de los líderes, de sus discursos y arengas a las masas, otras cubiertas nos presentan la fotografía bien del autor o bien del personaje al que se dedica la obra y, generalmente, se trata de una fotografía en la que se representa una escena de algún momento significativo de la vida de dicho personaje como sucede con el libro *Ramón González Peña, un hombre de la revolución*⁹⁶². En ella se ha dejado una franja de color negro en el lado derecho mientras que el resto lo ocupa un fondo de color rojo sobre el que se ha puesto la fotografía de Ramón González Peña que viste un abrigo y sombrero y es escoltado por tres guardias civiles, uno camina junto a él y le observa mientras que los otros dos van a sus espaldas.



Es una cubierta dinámica dado que todos los personajes están caminando y en ella se distingue la serenidad y entereza de Peña ante la Guardia Civil.

En esta cubierta si bien el título, como en las cubiertas anteriores, se coloca también sobre la fotografía al predominar el rojo del fondo la tinta para el título de la obra es de color blanco y se ha escogido una letra cursiva manuscrita, con la finalidad de resaltar la sensación de proximidad del relato a los hechos reales.

7.10. La reivindicación y lucha en otros campos para influir en la política



Dentro de la literatura más reivindicativa y combativa encontramos la obra de A. Neuberg *La insurrección armada*⁹⁶³ en la que un artista anónimo dibuja un individuo inquietante que se alza a modo de coloso en el lado derecho de la cubierta.

Cubre su cuerpo con ropa deshecha quizá por la lucha pero que tiene el brazo derecho extendido en señal de dar una orden.

⁹⁶² Ramón González Peña, *un hombre de la revolución*. Madrid, editados por Elías Palma y Julio Torres, imprenta Galo Sáez, 1935.

⁹⁶³ Neuberg, A. *La insurrección armada*. Madrid, Editorial Roja, 1932.

A sus pies se extiende una flota de grandes barcos, las puntas de unas bayonetas y toda la cubierta tiene algo de inquietante y peligroso.

Llama la atención la contracubierta en la que como único elemento decorativo se ha puesto en el centro de la misma el logotipo de la editorial que consiste en una estrella negra con la hoz y el martillo dentro de la misma.

La tipografía es de rasgos geométricos inspirada en la letra futura, de color blanco, se sitúa en la parte inferior de la cubierta y es de rasgos geométricos.

La economía es un factor determinante para el progreso y el desarrollo de los países por lo que no es de extrañar que algunas editoriales publiquen, en ediciones asequibles para la mayoría de los ciudadanos obras sobre esta materia para instruir a la población.



Un ejemplo es el manual de J.B. Say *Manual práctico de economía política*⁹⁶⁴ en donde el artista Helguera representa en su cubierta a un hombre, fuerte, vigoroso y atlético que trata de enderezar la insignia parecida a la que llevaban las Legio Romae del Imperio Romano pero, en esta ocasión, el nuevo imperio es el del comercio y los productos que salen de las fábricas cuyas chimeneas sirven de fondo para la figura fuertemente sombreada en negro que remarca su fuerte musculatura.

Es una cubierta realizada en ocre y negro, lo que la otorga mayor solemnidad. El título está inscrito en una cartela en la parte inferior y, en esta ocasión, la tipografía elegida es más clásica, similar a la romana en color blanco para hacer resaltar el mensaje.

El tema de la minería en España ha dado origen a diversos movimientos reivindicativos y ha marcado la vida de los habitantes de las comarcas mineras especialmente en tierras de León y Asturias. Por tanto no es de extrañar que también en las primeras décadas del pasado siglo XX el tema de la minería, la denuncia del duro trabajo en la mina, las condiciones de trabajo y las reivindicaciones fueran tema para novelas. Dentro de ese conjunto encontramos la obra de Isidoro Acevedo *Los topes. Novela de la mina*⁹⁶⁵ que está ilustrada por un dibujante oriundo de Asturias, Paulino Vicente, conocedor del mundo minero asturiano.



En ella el dibujante representa una escena que transcurre en el interior de una galería de una mina. Es una figura compuesta por tres personas. En un primer plano se ha representado a un minero que lleva colgado de un botón de su chaqueta un candil puesto que con sus manos ha cogido los tobillos de un

⁹⁶⁴ Say, J.B. *Manual práctico de economía política adaptada a las necesidades económicas de España y América* por Álvaro de la Helguera García. Barcelona, 1926.

⁹⁶⁵ Acevedo, Isidoro. *Los topes. Novela de la mina*. Madrid, imp. Sucesores de Rivadeneira, 1930.

compañero herido que es sujetado por los brazos por un tercer compañero. Ambos tratan de sacar al herido de la oscura mina.

El rostro de los mineros se ha dibujado con simples rasgos pero no por ello están carentes de expresividad, muy al contrario, muestran una seriedad y tristeza propia del drama que se ha vivido en la mina. Con esta cubierta Paulino Vicente ya nos muestra sus grandes cualidades de retratista que desarrolló a lo largo de su carrera artística.

Los colores elegidos son fríos, azul, negro que destacan sobre un fondo blanco y la tipografía se inspira en el moderno diseño del modelo Futura.

El título se ha colocado en la parte superior con letras de trazo grueso de color azul, formando un semicírculo similar al arco de una galería. El nombre del autor, por el contrario es de trazo más fino y está escrito en tinta negra.



Otra obra de crítica social y no estrictamente de tema político es la obra de Elías Castelnuovo titulada *Carne de hospital*⁹⁶⁶ realizada por el dibujante Helios Gómez.

En ella se puede apreciar la influencia que el arte europeo ejerció sobre el artista. En la cubierta se representa, alrededor de una mesa de quirófano, una serie de figuras cuyos cuerpos son casi formas geométricas con un acusado sombreado y un contorno grueso similares a las figuras del expresionismo alemán. Es una escena en la que podemos apreciar a una mujer en una camilla de quirófano y, alrededor, se encuentra una enfermera, sentada otra mujer y un médico que atiende a la mujer que acaba de dar a luz, dado que justo detrás de la camilla hay un hombre vestido de calle que sujeta entre sus brazo al recién nacido.

Es una cubierta de un fuerte contraste cromático en la que la escena está iluminada con una luz de color ocre en la que contrastan los contornos negros de las figuras. Entorno a esta luz se extiende una franja de color azul que cubre aquellas zonas de las figuras no iluminadas por la potente luz de la lámpara de quirófano que es igualmente de color azul al igual que la mesa donde está colocado el instrumental quirúrgico. La composición está inserta en un polígono que no cubre la totalidad de la cubierta y cuyo fondo es de color negro.

El título se ha colocado en la parte superior, si bien se extiende en vertical por el lado derecho de la cubierta.

Está escrito con una tipografía de color blanco inspirada en los modelos modernos provenientes de la escuela de la Bauhaus.

Si muchas de las obras hasta ahora descritas tratan de hechos puntuales o

⁹⁶⁶ Castelnuovo, Elías. *Carne de hospital*. Barcelona, Bauzá, 1930.



acontecimientos concretos, los editores apostaron por libros teóricos que pudieran facilitar a los lectores la comprensión de las teorías filosóficas, sociales y políticas que estaban en el origen de los movimientos que buscaban la consecución de derechos sociales a favor de la dignidad de los ciudadanos.

En esta línea más teórica se encaja la obra de Arturo Fosal Bayarri *Materialismo y espiritualismo*⁹⁶⁷ en la que el artista de la cubierta dibuja una montaña formada por libros por la que suben personajes de tamaño muy inferior al de la montaña. Con esta composición el artista quiere evidenciar la insignificancia del conocimiento individual del hombre frente a la ciencia encerrada en los libros.

En la cubierta predominan dos colores: el magenta y el azul que contrastan vivamente entre ellos. Ambos colores están acompañados por el color negro con el que se dibujan a las personas.

Hay que destacar el cielo que está cubierto de nubes con formas geométricas que se van alejando al aproximarse a la cima de la montaña del saber.

Toda la composición está colocada algo inclinada para proporcionar sensación de movimiento e indicar el esfuerzo que necesita todo aquél que pretende llegar a la cima del conocimiento.

El título se ha colocado sobre una franja en forma de arco de medio punto en la parte inferior. En él se ha utilizado una tipografía de rasgos geométricos siguiendo el modelo de la letra Futura y es de color azul.

El nombre del autor de la obra se ha colocado en el ángulo inferior derecho y queda casi desapercibido dentro del conjunto de la composición.

Esta cubierta será una constante en la editorial y se reproducirá en otros títulos de su colección denominada *Biblioteca científico popular de cuestiones actuales*. Del mismo autor, pero una obra de una materia totalmente diferente a la descrita cuyo título es *Origen y fin del universo*⁹⁶⁸ lo que indica cómo las cubiertas son marcas de identidad de muchas editoriales que en esos años surgieron en su empeño por llevar la cultura y el conocimiento a través de la lectura de las páginas de los libros. Ambas cubiertas están firmadas por el artista Isolt del que no hemos encontrado datos biográficos.

⁹⁶⁷ Fosal Bayarri, Arturo. *Materialismo y espiritualismo*. Barcelona, Vilamala, 1931.

⁹⁶⁸ Fosal Bayarri, Arturo. *Origen y fin del universo*. Barcelona, Vilamala, 1931

8. LOS DIBUJANTES DE FUERA DE NUESTRAS FRONTERAS. UNA NUEVA CULTURA GRÁFICA EN ESPAÑA

Si muchos de los artistas españoles con la finalidad de aprender y conocer el arte de otros lugares soñaban con salir de nuestro país, viajar por Europa y establecerse un tiempo en las ciudades que eran un referente artístico en esos años como París, Berlín y Roma, lugares donde junto a la tradición clásica se vivía también un momento de renovación cultural, también se produce la situación inversa por la que algunos artistas extranjeros se establecen en nuestro país para desarrollar y compartir el conocimiento adquirido en el campo artístico en sus países de origen.

Este fenómeno se aprecia de forma acusada en los artistas gráficos, aquellos que, a través de carteles y cubiertas de libros, contribuyeron a hacer que España, a partir de la segunda década del pasado siglo XX, viviera en el campo de la creación gráfica, un desarrollo espectacular de una gran calidad artística y fuera para estos artistas llegados de diferentes países un campo de experimentación interesante.

En España confluyeron en esos años dos grandes corrientes que dinamizaron la sociedad. Por una parte un pueblo prácticamente iletrado pero con un gran interés por salir de su analfabetismo y, por otra, un conjunto de instituciones y personas que trataron que aquellos que tenían una mayor formación la incrementaran fuera de nuestro país gracias a una serie de becas de estudio concedidas por diputaciones, instituciones educativas y culturales. Por otra, un conjunto de personas comprometidas con el ideal de trabajar en y por su país para lograr una sociedad más culta pero también más justa e igualitaria tratan de invitar a nuestro país a los mejores especialistas en cada rama del conocimiento para que España avanzara.

La neutralidad de España durante la I Guerra Mundial contribuyó a que en nuestro país se establecieran en nuestro territorio, huyendo de la guerra, artistas que establecieron lazos de amistad con nuestros artistas locales.

Esta sociedad en constante ebullición fue mucho más permeable a la hora de asimilar modelos provenientes del exterior en el campo de la edición de libros. Los editores, en diversas ocasiones no se limitaban exclusivamente a la traducir las obras de los autores de mayor éxito fuera de nuestras fronteras, sino que copiaban el modelo de cubierta lo que facilitó, a una serie de dibujantes españoles, adoptar modelos francamente vanguardistas de forma más fácil y rápida a diferencia de lo que sucedía con otras expresiones artísticas como la pintura o la escultura en la que los movimientos vanguardistas no tuvieron la suficiente penetración ni

aceptación a pesar del enorme esfuerzo hecho por muchos de los artistas que trataban de consolidar un movimiento a base de exposiciones, de manifiestos y agrupaciones artísticas⁹⁶⁹.

No solamente los dibujantes e ilustradores profesionales fueron activos en el desarrollo de lenguajes vanguardistas que difundían a través de los diseños de las cubiertas de los libros, sino que a ellos se sumaron algunos de los pintores y escultores que promovían nuevos lenguajes y que vieron en el arte de dibujar cubiertas una nueva forma de expresión artística que les permitía desarrollar con mayor libertad su capacidad creadora y renovadora.

8.1. Mariano Rawicz. El arte de las cubiertas mira a Alemania

Mariano Rawicz, dibujante nacido en Polonia el veintitrés de octubre de 1908 llega a Madrid en julio de 1930 procedente de Leipzig donde había completado su formación artística en la Academia de Artes Gráficas. Cuando llega a la capital de España ve, como se ha mencionado que: *en los escaparates de las escasas librerías observo portadas de libros muy anticuadas y convencionales, como las que se estilaban en Europa Central allá por el año 1910...*⁹⁷⁰.

En Madrid, Rawicz no solamente encuentra esa vieja estética de los libros en las librerías sino que entra en contacto con los editores de las editoriales con una ideología marcadamente de izquierda en las que es aceptado y encuentra trabajo como dibujante de cubiertas de libros siendo la primera editorial para la que trabaja la editorial Hoy de la que también dibujo su logotipo⁹⁷¹. A partir de estos primeros trabajos el artista polaco, con la sólida formación artística adquirida en Alemania, trabajará para otras editoriales renovando e internacionalizando el mundo editorial madrileño.

Su sólida formación gráfica se evidencia en todos sus trabajos. En ellos podemos constatar una predilección por el fotomontaje tan empleado en Alemania y Rusia como ilustración y utilizado como potente arma crítica. Junto al fotomontaje Mariano Rawicz utiliza exclusivamente la tipografía para ilustrar muchas cubiertas en las que a veces incluye solamente una pequeña viñeta o dibujo convirtiendo la tipografía en ilustración.

8.1.1. Los fotomontajes de Mariano Rawicz. La influencia alemana y rusa en las cubiertas de los libros españoles

La práctica totalidad de las cubiertas ilustradas con fotomontajes de Mariano

⁹⁶⁹ Brihuega, Jaime. *Op.cit.* p. 317-318.

⁹⁷⁰ Fernández, Horacio. Introducción a la obra Mariano Rawicz *Confesionario de papel*. Valencia, IVAM, 1997 p. 14.

⁹⁷¹ Ibid. p. 15

Rawicz⁹⁷² fueron creadas para la editorial Cenit y para obras de fuerte contenido social en una línea similar a la editorial alemana Malik para la que John Heartfield ilustró un gran número de cubiertas utilizando para ello esta técnica.

El propio artista relata en sus memorias que él, intervino en las negociaciones entre Rafael Giménez Siles de la editorial Cenit y Wieland Kerzfeld de Malik Verlag⁹⁷³.

En algunas ocasiones, Rawicz no utiliza un fotomontaje propiamente dicho sino que emplea una fotografía que manipula ligeramente produciendo un fuerte impacto visual que sorprende y llama poderosamente la atención. Un ejemplo lo encontramos en la cubierta de la obra de CH Harrison Yale *Ha nacido un niño*⁹⁷⁴ en la que la cubierta es la fotografía de una fachada de una casa humilde de un barrio obrero. En la fotografía predomina el color gris oscuro, casi negro como gris es la vida donde transcurre la vida de sus moradores entre el humo de las fábricas.



Sin embargo, este paisaje urbano triste de repente se ilumina gracias al intenso color amarillo que se vislumbra en una de las ventanas. Es la señal que anuncia una nueva vida que nace en un piso y que puede ser una nueva esperanza y alegría para sus moradores.

Esta luminosidad también la emplea a la hora de indicar el nombre del autor de la obra y el título de la misma, así como el nombre de la editorial. Los nombres tanto del autor como de la editorial están colocados en la parte superior e inferior de la cubierta respectivamente con una letra moderna de palo seco.

Por el contrario el título de la obra se ha colocado en el centro de la cubierta y se ha escrito con una letra cursiva redondeada similar a los modelos que se reproducen en las cartillas de aprendizaje de la escritura. Esta elección no es en modo alguno gratuita y a través de ella el artista nos indica que ese nuevo niño recién nacido deberá aprender a leer y escribir para mejora su vida y por tanto su entorno.

En la cubierta *De la mina al cementerio*⁹⁷⁵ de J.C. Grant, Rawicz utiliza la fotografía pero, en este caso, la cubierta se construye como fotogramas a modo de una cinta cinematográfica. Las tres imágenes que componen la cubierta hacen referencia al duro trabajo del hombre en la mina. La lectura de la cubierta se



⁹⁷² Muchas de las cubiertas no están firmadas y es por tanto complejo afirmar la autoría. Para ello hemos seguido el apéndice que hace Horacio Fernández en la obra citada en pp.30-32.

⁹⁷³ Op. cit. Pp- 179-185.

⁹⁷⁴ Harrison, Yale, Ch. *Ha nacido un niño*. Madrid, Cenit, 1931.

⁹⁷⁵ Grant, J. C. *De la mina al cementerio*. Madrid, Cenit, 1932.

hace de arriba hacia abajo. En la primera imagen se aprecia un picador que está sacando el mineral de la mina, en la segunda, está agachado, agotado por su trabajo y, finalmente, en la tercera se aprecia la figura de un hombre erguido y delante de él una serie de lápidas de un cementerio.

La cubierta se completa con el título escrito con letra cursiva y en tinta roja, subrayando el drama y el pronto final de los mineros.

El fondo de la cubierta es de color negro para transportarnos con mayor realismo al interior de las galerías de las minas.



Otra cubierta en la que el tema del libro es nuevamente la infancia es la obra de E. Conus *La mujer y el niño en la Unión Soviética*⁹⁷⁶. En esta ocasión se ha prescindido del fotomontaje crítico y utiliza la fotografía de una mujer con un niño en brazos como ejemplo de un futuro mejor. De hecho, el niño, a pesar de ser en la realidad más pequeño que la madre que lo sostiene en brazos, se alza como una figura imponente, sonriente como, supuestamente, es el futuro que le espera en la Unión Soviética tras la revolución. La madre lleva cubierta la cabeza y es una trabajadora agrícola que puede tener esperanzas de futuro para su hijo. Los colores elegidos son también suaves, relajantes, ya que el azul escogido de fondo es símbolo de un horizonte despejado.

La tipografía escogida es de trazo grueso en color blanco que destaca sobre el fondo azul y, como sucede con la mayoría de sus trabajos, es una cubierta que llama poderosamente la atención.

Similar a la cubierta anterior, si bien en esta ocasión no hay certeza sobre si esta cubierta es obra de Mariano Rawicz⁹⁷⁷ es la que ilustra *La calle sin sol*⁹⁷⁸ de N. Tokunaga. En ella, la fotografía ocupa parcialmente el lado derecho de la cubierta siendo también incompleta la imagen al haberse colocado en oblicuo con lo que se pierde la parte derecha de la fotografía.



En ella aparece como fondo la imagen de una población japonesa y, en primer plano, el rostro serio y triste de una joven que produce en el espectador cierto desasosiego a través de ese rostro y, especialmente, su mirada que muestra unos ojos entornados, que no miran directamente al espectador pero que son muestra del dolor e incertidumbre de la joven.

En el lado derecho también se ha colocado un mensaje en japonés escrito en tinta azul, similar al anteriormente descrito aunque se aprecia una notable diferencia. En la primera el color azul acompaña a una fotografía donde los

⁹⁷⁶ Conus, E. *La mujer y el niño en la Unión Soviética*. Madrid, Cenit, 1934.

⁹⁷⁷ Rawicz, Mariano. Op. cit. p. 30.

⁹⁷⁸ Tokunaga, N. *La calle sin sol. Novela de una huelga en el Japón*. Madrid, Cenit, 1931.

personajes muestran su felicidad y el color contribuye a esa sensación. En la segunda sucede todo lo contrario. El mismo tono de color produce tristeza lo que es una muestra evidente del poder de la imagen y justifica su utilización para reforzar el mensaje que al artista quiere transmitir.



El título y el nombre del autor se han colocado en la parte inferior con una tipografía en color blanco, de palo seco de forma geométrica y decorativa.

Una cubierta en la que Rawicz acompaña a la fotografía con un dibujo más en consonancia con la técnica del fotomontaje es la que ilustra la obra de Erwin Seaver *La compañía*⁹⁷⁹ en la que en la mitad inferior derecha se presenta una figura femenina de espaldas. Sólo se percibe la mitad de su espalda, con cabello corto y delante de ella tiene una gran máquina de escribir con un folio en blanco que apenas se ha introducido en el carro de la máquina. Como fondo se percibe una oficina llena de actividad en la que se incluye la figura de un hombre hablando por teléfono. La cubierta está realizada sólo en dos gamas de colores: azul y negro.

La tipografía empleada es una Futura moderna destinada al título y al nombre del autor de la obra. El subtítulo: *la novela del oficinista* se ha colocado en vertical sobre una franja también de color negro mientras que las letras son de color azul.

La cubierta nos muestra de forma elocuente cómo en las grandes compañías que se forman a partir del gran desarrollo económico de finales del siglo XIX y principios del XX los trabajadores son personas anónimas a pesar de tener rostros concretos como sucede con el del hombre o con el de la mujer que, al ser vista de espaldas, pierde cualquier rasgo particular de su fisonomía. Es simplemente alguien que cumple el trabajo de mecanografiar un escrito. Es también un retrato de la incorporación de la mujer al mundo del trabajo.



Un fotomontaje que podríamos calificar de narrativo es el que ilustra la biografía de *Lobagola, Autobiografía de un salvaje africano*⁹⁸⁰ en la que en un primer plano, ocupando la práctica totalidad de la cubierta, aparece un retrato de Lobagola con su mano apoyada en el rostro en actitud de meditación. En los espacios que el retrato deja libres se contemplan diversas escenas relacionadas con la vida del protagonista como es la de una aldea africana con cabañas de paja y barro y en la que se repite una la imagen de una mujer que lleva en brazos a un niño, supuestamente el protagonista de la obra.

Otra de las escenas es la imagen de un soldado condecorado por su valor dado que sobre su uniforme militar aparecen una serie de medallas y, finalmente,

⁹⁷⁹ Seaver, Erwin. *La compañía*. Madrid, Cenit, 1932.

⁹⁸⁰ Lobagola. *Lobagola, autobiografía de un salvaje africano*. Madrid, Cenit, 1931.

un intérprete integrado en una banda de jazz, ritmo musical por excelencia en esos años proveniente de Estados Unidos y que tenía un enorme éxito en los locales de fiesta de toda Europa. Es por tanto un periplo desde una aldea africana que, una vez conquistada sus habitantes buscan en el mundo occidental un futuro, en esta ocasión como músico de jazz.

En esta cubierta la tipografía escogida para el título y el subtítulo son de palo seco y no está colocada en línea recta sino que tiene una ligera ondulación siguiendo el ritmo imaginario del músico de jazz.



Otras dos cubiertas de las consideradas narrativas son las de las obras de Anna Louise Strong *La conquista del trigo por los soviets*⁹⁸¹ y la de Otto Heller *Siberia, una nueva América*⁹⁸². La del primer título está compuesta por una serie de fotos que se disponen, nuevamente, como los fotogramas de una película y que se distribuyen en la cubierta de forma vertical de arriba a abajo y que terminan en una foto que cubre toda la contracubierta, recurso utilizado repetidamente en las publicaciones de Malik.

Cada secuencia de la cubierta, por el contrario, está compuesta por dos fotos y se separa de la siguiente por una banda de color rojo destinada para desarrollar en ellas el título que se escribe con tinta blanca y con tipografía de palo seco. Las de la parte superior están destinadas para inscribir en ellas el nombre de la autora y en la inferior el sello editorial.

Todas las imágenes representan los avances en la mecanización de los trabajos agrícolas y los beneficios y el bienestar que se obtienen cuando se trabaja y se logran buenas cosechas de grano que permite a los campesinos vivir de las producciones agrícolas. Este resumen queda expresado en la foto final de contracubierta en la que también aparecen las mujeres participando, contentas, en las tareas del campo como muestra de la incorporación de la mujer en el desarrollo industrial del país.



En la obra sobre Siberia las fotografías se colocan sobre un fondo en que se ha dibujado un mapa monocromo, todo él de color azul, en el que se representa la lejana tierra siberiana. Las imágenes escogidas por el artista nos hablan del desarrollo de esta tierra lejana en donde las condiciones de vida son extremas, de sus gentes, de su agricultura, su industria y riqueza que debe explotarse para que esta tierra sea un territorio próspero y desarrollado de forma similar al de Norteamérica.

⁹⁸¹ Strong, Anna Louise. *La conquista del trigo por los soviets*. Madrid, Cenit, 1932.

⁹⁸² Heller, Otto. *Siberia, una nueva América*. Madrid, Cenit, 1931.

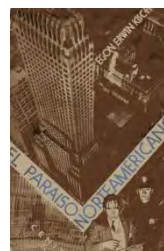
La disposición de las fotografías nos indica claramente cómo se desarrolla este territorio. Todas ellas forman un conjunto que se asemeja a un camino, un camino que comienza a recorrerse y que, tal y como sucede en la cubierta, no tiene fin pues tanto en la parte inferior como en la superior de la misma las fotografías están cortadas, indicando que puede haber otras similares.

En la cubierta los elementos tienen una ligera inclinación en diagonal, que ya había utilizado con anterioridad para reforzar la idea de marcha, del camino que se ha de recorrer.

La tipografía escogida es de palo seco en su totalidad en la que se combinan diferentes tamaños de tipos.

Es una cubierta que nos recuerda no el aspecto de denuncia de los fotomontajes de Heartfield sino los carteles propagandísticos de la Unión soviética cuyas cubiertas de publicaciones periódicas cantaban los logros de la Revolución.

Si Siberia quería ser semejante a América, Rawicz ilustra la obra de Egon Erwin Kisch *El paraíso norteamericano*⁹⁸³. En esta cubierta el motivo esencial del fotomontaje es la nueva configuración urbanística de las ciudades que surgen en los Estados Unidos. Para ello se ha escogido una toma en contrapicado de una avenida con grandes rascacielos que se alzan imponentes, símbolo del poder, de la riqueza tanto económica como industrial y del dominio de la técnica.



En la parte inferior, en el ángulo derecho, se ha colocado la imagen de un policía que lleva cogido por el hombro a un hombre que por su aspecto ha sufrido una agresión en un duelo callejero. En el ángulo izquierdo hay otra toma de la ciudad, en este caso de la calle donde se ve una figura humana, muy desdibujada, en actitud de lucha y en el ángulo inferior izquierdo aparece las rejas de una cárcel.

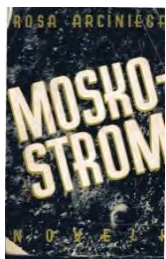
Todas las tomas están viradas en color sepia lo que hace que destaque el título de la obra que se ha colocado sobre una franja de color blanco que forma un ángulo recto y que semeja la v de victoria como cuestionándose si en realidad esta vida es una victoria.

Las letras son de color azul, como si fuera uno de los anuncios luminosos de la ciudad. La letra escogida es la Futura, surgida en Alemania durante esos años y que tuvo una gran aceptación.

Finalmente, el nombre del autor de la obra se ha colocado en paralelo al lado derecho del ángulo del título y de nuevo parece, al igual que sucede con el

⁹⁸³ Kisch, Egon Erwin. *El paraíso norteamericano*. Madrid, Cenit, 1931.

título, un anuncio luminoso. Para esta ocasión el artista ha realizado una cubierta en la que el mensaje es crítico y nos obliga a analizar la realidad y no dejarnos eclipsar solamente por un aspecto externo sino que en esas urbes se producen desigualdades y violencia.



Una cubierta en la que la foto pierde su relevancia y se utiliza como fondo dado que la atención se fija en la tipografía que nos presenta un título extraño para un lector español como es la de la obra de Rosa Arciniega *Mosko-Strom*⁹⁸⁴. Es una cubierta en la que el fondo es un auténtico torbellino dado que se representa una masa desdibujada que no deja apenas un espacio libre. Sobre este fondo se ha puesto el título de la obra en diagonal con una tipografía de color blanco de un tamaño grande, de fácil lectura mientras que el nombre de la autora está en la parte superior en una tipografía pequeña y poco destacada.

En esta cubierta el artista no ha incluido el subtítulo lo que hubiera aclarado más el mensaje que el artista pretendía transmitir con su creación.

Rawicz cuando tiene que ilustrar obras de teoría política, como otros muchos artistas, utiliza la fotografía o bien el fotomontaje como sucede en la cubierta obra de D. Manuïlski, *Los socialistas, la democracia, el fascismo y el frente único*⁹⁸⁵.



De nuevo la imagen se extiende tanto a la cubierta como a la contracubierta. En la cubierta las fotografías sirven de fondo al largo título de la obra que se coloca en la mitad inferior de la misma y que está escrito con diferentes tamaños y modelos tipográficos para resaltar, con mayor contundencia, el mensaje implícito de la obra y de hacerlo comprensible y familiar a un mayor número de persona.

La tipografía escogida es la letra Futura realizada con trazo grueso. Para escribir la palabra *Frente único* el artista opta por la cursiva. En la cubierta se reservan dos rectángulos colocados en la parte superior e inferior para el nombre de la colección y para el de la editorial respectivamente en la que las palabras *editorial* y *Cenit* quedan separadas por un círculo en el que aparece el precio de la publicación, muy asequible puesto que el objetivo de los editores era el que esta obra se difundiera ampliamente.

Para la contracubierta se ha escogido una gran foto en la que aparece la imagen de Lenin y debajo una gran multitud de personas que miran de frente al objetivo de la máquina fotográfica.

⁹⁸⁴ Arciniega, Rosa. *Mosko-Strom, el torbellino de las grandes metrópolis*. Madrid, Cenit, 1933.

⁹⁸⁵ Manuïlski, D. *“Los socialistas”, la democracia, el fascismo y el frente único*. Madrid, Cenit, 1934.

La cubierta es un juego de contrastes entre el color naranja y el color negro. El primero se utiliza como fondo y el negro se reserva para las fotografías y para la mayor parte de la tipografía a excepción de la utilizada para el nombre de la colección y de la editorial para las que se utiliza el color naranja. En esta ocasión el fondo es de color negro lo que provoca mayor contraste y se facilita la lectura.

La imagen del revolucionario Lenin es nuevamente utilizada por Rawicz para ilustrar la obra donde se publican las cartas de este dirigente y que tiene por título *Cartas íntimas*⁹⁸⁶. En esta ocasión la cubierta se resuelve con una fotografía del rostro de Lenin que ocupa toda la cubierta. Es una fotografía que ha perdido su tradicional color blanco y negro y se funde con el fondo de la cubierta que es de color naranja, color de la misma es idéntico al del fondo de la cubierta a excepción de los tonos más claros utilizados para las luces y las sombras que dan relieve al rostro.



Como sucede en otras cubiertas del mismo artista, para el título se ha escogido una letra cursiva, más apropiada dado que la obra trata de las cartas íntimas manuscritas de Lenin.



La fotografía ilustra nuevamente una obra autobiográfica de un revolucionario como es la de A. Schapovalov *Cómo me hice marxista*⁹⁸⁷ editado en una de las colecciones más económicas de la editorial Cenit denominada *Lecturas populares*.

En este caso la fotografía elegida es la de un personaje leyendo de espaldas al espectador. Se ha dibujado a un lector que se interesa por la colección de la editorial y por tanto es un mero motivo ornamental de la cubierta. La imagen se ha colocado en un recuadro en el ángulo inferior derecho donde también se ha escrito el título de la obra y el autor de la misma en tinta negra y con unos tipos bastante pequeños mientras que se ha dejado un gran espacio a su alrededor.

Los aspectos más relevantes de la misma son todos los mensajes escritos que en ella aparecen como es el nombre de la colección, colocado en la parte superior sobre el fondo rojo de la cubierta escrito el letra cursiva y de color blanco, así como el objetivo de la colección en la que se dice que *cada número será una gran obra* y en la parte superior se detalla el precio de cada número 1 pta.

Es una cubierta con un marcado objetivo político publicitario y en la que el artista ha utilizado un pequeño espacio para dos mensajes quedando ambos bien explicitados lo que nos demuestra la capacidad del artista para lograr ambos

⁹⁸⁶ Lenin, Vladimir Ilich. *Cartas íntimas*. Madrid, Cenit, 1931.

⁹⁸⁷ Schapovalov, A. *Cómo me hice marxista. Memorias de un revolucionario*. Madrid, Cenit, 1932.

objetivos realizando una cubierta artística junto con un agresivo mensaje publicitario.

Similar a la anterior y, buscando la identidad de la colección Rawicz ilustra la cubierta de la obra de Fedor Gladkov *El cemento*⁹⁸⁸ y en la que con la misma estructura que la anteriormente descrita el artista cambia la fotografía dado que en ella se reproduce la imagen de dos jóvenes y tras ellos una ciudad en construcción de la que aparecen unos cimientos y nuevas construcciones.



Para esta ocasión Rawicz también ha modificado el color eligiendo un tono gris, no tan violento como el anterior y más similar al color del cemento, tema de la novela.

La tipografía es de palo seco de fácil lectura y de un tamaño mucho mayor que la de la cubierta anterior al ser este título más breve.



Un fotomontaje especialmente dramático es el que ilustra la cubierta de la segunda edición de la obra de Henri Barbusse *El fuego*⁹⁸⁹ en la que aparece un campo de batalla, en la parte inferior de la cubierta donde solamente quedan los fusiles de los soldados clavados en la tierra, como recordatorio del soldado fallecido que portaba ese arma. También se puede apreciar una escalera apoyada sobre el terreno. Toda la cubierta es de desolación y que se intensifica por el color virado a gris y tierra de la imagen.

La cubierta se completa con una tipografía en color rojo en la parte superior de la cubierta en la que el título está escrito en letra cursiva.

8.1.2. Las cubiertas ilustradas de Mariano Rawicz. Equilibrio entre dibujo y tipografía

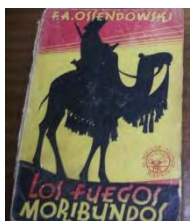
La formación de Mariano Rawicz recibida en Leipzig le permite utilizar con gran destreza la tipografía más avanzada por lo que en muchas ocasiones la ilustración se convierte en un mero pretexto ornamental. Algunas veces las ilustraciones son simples viñetas que contribuyen a explicitar más el mensaje o, posiblemente, para no hacer una ruptura total con la tradición al introducir una tipografía nueva, de la que en España existían además pocos modelos tipográficos. Esta situación poco a poco fue modificándose y muchas imprentas ofrecían a editoriales y empresas tipografías, modernas, atrevidas y atractivas.

⁹⁸⁸ Gladkov, Fedor. *El cemento*. Madrid, Cenit, 1933.

⁹⁸⁹ Barbusse, Henri. *El fuego*. 2ª ed. Madrid, Cenit, 1934.

Las cubiertas dibujadas por Rawicz no son muy abundantes. Sí llama la atención una de las primeras cubiertas dibujadas por este artista polaco cuando comenzaba a desarrollar su actividad artística en España.

Se trata de la cubierta para la obra del también escritor polaco F. A. Ossendowski *Los fuegos moribundos*⁹⁹⁰. En este libro la aportación de Mariano Rawicz no se limita solamente al dibujo de la cubierta, sino que también hace la traducción del texto del polaco al español en un tiempo en el que apenas conocía nuestro idioma y cuya traducción fue solicitada por la editorial Aguilar que quería incluir en su catálogo autores extranjeros poco conocidos en nuestro país⁹⁹¹.



La cubierta se compone de una sombra de un beduino del desierto sobre su camello que viaja a través de las dunas representado por el color del fondo de la cubierta, colores calientes: amarillo y rojo lo que produce un fuerte impacto visual debido al fuerte contraste.

En esta temprana cubierta de Rawicz llama, como es constante en la práctica totalidad de su obra, la tipografía empleada para el nombre del autor y el título de la obra.

Son tipografías de palo seco, con un gran ritmo al no estar apoyadas sobre una línea recta y en la que se juega con los colores del fondo de la cubierta rojo y amarillo.

Los tipos elegidos para el nombre del autor y el título de la obra son diferentes lo que también produce contraste y ritmo a la composición.

Del mismo año es otra cubierta en la que prima el dibujo pero en este caso para la editorial Hoy que fue la que acogió a Rawicz apenas llegado a nuestro país.



Estas cubiertas en las que Rawicz utiliza el dibujo como elemento principal no son frecuentes, como hemos ya apuntado dentro del conjunto de la obra del artista, más inclinado hacia las cubiertas tipográficas o bien a las cubiertas en la que incluyendo dibujo, éste juega un papel más secundario y a veces completa el mensaje expresado en el título.

Probablemente una de las primeras cubiertas que diseñara para la editorial Hoy es la que ilustra la obra de Arnold Zweig *Lorenzo y Ana*⁹⁹². En esta cubierta se han diferenciado dos espacios, uno con fondo negro, en el lado izquierdo destinado

⁹⁹⁰ Ossendowski, F.A. *Los fuegos moribundos*. Madrid, Aguilar, 1931

⁹⁹¹ Rawicz, Mariano. Op. cit. pp. 160-161.

⁹⁹² Zweig, Arnold. *Lorenzo y Ana*. Madrid, Hoy, 1930.

al nombre del autor y al nombre de la editorial escritos ambos con tipografía moderna.

El lado derecho, por el contrario, se ha destinado a la ilustración y al título de la obra. La ilustración consiste en dos perfiles, los de los protagonistas de la narración; uno en color azul intenso y otro en color blanco. El primero tiene unos rasgos más pronunciados, una barbilla prominente mientras que los del segundo son mucho más dulces.

Completa la ilustración el título de la obra escrito en tinta roja con una tipografía moderna, en la que predominan las formas geométricas de gran belleza y que en esos años eran, prácticamente, desconocidas en España.

En algunos de sus trabajos incluso la ilustración juega un papel secundario, como lo encontramos la de la obra de Herminia Zur Mühlen *Fin y principio. Las memorias de una ex condesa*⁹⁹³. Es una cubierta en la que predomina la tipografía y la ilustración se limita a una serie de dibujos simbólicos que refuerzan el mensaje.



El título se ha colocado en mitad de la cubierta, en diagonal y en él se emplean diferentes tipos de letras. Para expresar la palabra fin se ha escogido una letra tradicional, similar a la que se coloca al final de la obras o también en las pantallas del recién nacido cine para indicar el final de la proyección.

Una franja blanca divide la cubierta en dos partes donde se ha colocado el subtítulo de la obra. Esta franja también separa las dos palabras del título *Fin y Principio*, dos palabras de sentido totalmente opuesto puesto que el *fin* significa el final de la monarquía de los zares en Rusia y con ella también finaliza la corte compuesta por la nobleza rusa mientras que el principio es el comienzo de la Revolución Rusa. La tipografía utilizada es clásica puesto que la obra se refiere a algo que pertenece al pasado y que debe ilustrarse con una tipografía del pasado. Sobre la palabra se ha dibujado una corona símbolo del poder de los zares.

Por el contrario la palabra *Principio* indica, como ya se ha apuntado el comienzo de la nueva historia de Rusia. La palabra está escrita en rojo y con letra cursiva, moderna. Debajo hay otro símbolo, una hoz y un martillo, en nuevo emblema del nuevo régimen político surgido tras la revolución.

Es una cubierta en la que el autor no llega a utilizar solamente la tipografía como elemento ornamental de la cubierta pero nos deja entrever su dominio del diseño gráfico y el conocimiento de las nuevas tendencias tipográficas.

⁹⁹³ Mühlen, Herminia. *Fin y principio. Memorias de una ex condesa*. Madrid, Cenit, 1930.

En una línea similar a la anterior encontramos la cubierta para la obra de Lion Feuchtwanger *El judío Süß*⁹⁹⁴ y en la que nuevamente nos sorprende este artista debido a lo elemental de los recursos plásticos utilizados. El artista ha primado, otra vez, la tipografía sobre los elementos plásticos.



En la cubierta han dibujado unos tipos de letras que evocan, por su forma, las raíces de la letra semita pero totalmente legible. El fondo escogido es un color verde oscuro lo que produce un cierto desasosiego. La tipografía es de gran tamaño y el título cubre la práctica totalidad de la cubierta. La tinta escogida es la tinta negra.

La cubierta se completa con unos dibujos colocados en diagonal y en ángulos opuestos.

En el ángulo superior derecho ha dibujado un cofre abierto sobre una alfombra donde también hay otros rollos sin desplegar. En su ángulo opuesto derecho inferior ha dibujado a un hombre cuyo cuerpo cuelga de la soga de un patíbulo.

Ambos dibujos están hechos con unas simples líneas blancas que destacan, al igual que la tipografía, sobre el fondo de la cubierta en donde tanto tipografía como ilustración mantienen un perfecto equilibrio y ambos elementos son claramente legibles y comprensibles.

Rawicz con el lenguaje del fotomontaje busca la identidad de la colección para lo que utiliza el dibujo como recurso para la identificación de las colecciones como sucede con la colección *Panorama literario español e hispanoamericano* de la editorial Cenit.

En esta colección repite el motivo de la cubierta y la misma estructura de disposición de la información tanto la referente al autor como al título y al nombre de la colección pero distingue una información de otra con el mero recurso de cambiar el color del fondo de la cubierta.

El dibujo consiste en un mapa de América donde se representa el mapa de los países que integran la América hispana y también en la lejanía del océano la península ibérica.

El contorno del dibujo se ha realizado en tinta blanca quizá con la intención de indicar metafóricamente las costas bañadas por los océanos.

⁹⁹⁴ Feuchtwanger, Lionel. *El judío Süß*. Madrid, Cenit, 1932.

En el centro de la cubierta, con una bella tipografía de palo seco, escribe el título de la obra y, dependiendo del color de fondo de la cubierta y la longitud del título, varía el tamaño de letra para que éste destaque en la cubierta. Según el color del fondo escogido también será diferente el color de la tinta correspondiente a la tipografía. Esta cambiará siempre buscando el contraste a la par que la fácil lectura. El nombre del autor siempre está colocado encima del título. Otro elemento atractivo de la cubierta es el nombre de la colección que, al ser largo, coloca desde el borde inferior y se extiende por el lateral derecho de la misma a modo de orla gráfica para la que reserva un espacio en blanco para escribirlo empleando además el mismo color que sirve de fondo a la cubierta.

Con estos recursos crea una cubierta de fuerte impacto visual en la que se aprecia un perfecto equilibrio entre los elementos a pesar de tener un mayor peso el aspecto tipográfico. Éste se integra en la cubierta y la completa logrando una perfecta armonía y complementación entre la ilustración y la tipografía.

Tres ejemplos de estas cubiertas los encontramos en las que ilustran obra de Demetrio Aguilera Malta *Don Goyo*⁹⁹⁵, la de Xesús Nieto Pena y Ramiro de Sas Muria *El conflicto del Chaco a la luz de la historia*⁹⁹⁶ y en *Los estrangulados. El imperialismo yanqui en Nicaragua*⁹⁹⁷ de Hernán Robleto.



En la primera el color utilizado como fondo es el ocre y la tinta del título y del autor es la roja. En la segunda es un color gris y el color de la tinta es el negro y, finalmente, en el último título el fondo es en color rojo lo que produce un mayor impacto

al posible comprador.

En todas las cubiertas hay que destacar la tipografía utilizada que es de una gran modernidad y belleza. En los tres casos son diferentes dado que éstas responden a la longitud del título si bien, como hemos mencionado con anterioridad, todas tienen en común el ser una tipografía de palo seco.

Una cubierta en la que los motivos ornamentales se han convertido con el paso del tiempo en un recopilatorio histórico de las productoras cinematográficas de los años treinta es la que ilustra la obra de Ilya Eheremburg *Fábrica de sueños*⁹⁹⁸. En esta cubierta el artista utiliza los logotipos de identidad de las productoras cinematográficas para ilustrar la cubierta.

⁹⁹⁵ Aguilera Malta, Demetrio. *Don Goyo*. Madrid, Cenit, 1933.

⁹⁹⁶ Nieto Pena, Xesús, Sas-Murias, Ramiro. *El conflicto del Chaco a la luz de la historia*. Madrid, Cenit, 1933.

⁹⁹⁷ Robleto, Hernán. *Los estrangulados. El imperialismo yanqui en Nicaragua*. Madrid, Cenit, 1933.

⁹⁹⁸ Eheremburg, Ilya. *Fábrica de sueños*. Madrid, Cenit, 1932.



En esta ocasión la tipografía asume un papel secundario. Son los logotipos los que destacan sobre el fondo oscuro de la cubierta, debido a que están rodeados de un semicírculo blanco para dotarlos de un mayor realce y para equiparar la cubierta con el arranque de una película cinematográfica donde estas marcas de identidad llenan la pantalla. Rawicz juega con la visión de la pantalla y la visión de su cubierta de tal forma que nos muestra el título de la obra tal y como tras el nombre de la productora pudiera aparecer en un cine. Rawicz introduce en la cubierta el título de la misma bajo la palabra *presenta* y, en esta ocasión quien presenta no es la UFA ni la Paramount, distribuidoras que, entre otras, aparecen en la cubierta sino el conocido escritor Ilya Eheremburg que nos ofrece su relato sobre esa *Fábrica de sueños* que era y que todavía hoy, continúa siendo una fábrica de sueños, donde la ficción crea un mundo irreal e idílico, que impone determinadas pautas en gusto y en modas a través de los protagonistas de las películas pero que, también, es un instrumento que presenta, a través de un ocio de masas, la realidad más cruel que de otra forma podría quedar en el olvido o ser desconocida.



Como en el caso de la anterior cubierta la tipografía escogida para escribir el título ocupa la práctica totalidad de la cubierta. En esta ocasión la tipografía escogida es de inspiración clásica mientras que el nombre del autor se ha escrito con una letra cursiva, clara, de rasgo fino pero fácilmente legible.

Una cubierta que sorprende dentro de las dibujadas de Rawicz es la de la obra de Fedor Gladkov *La nueva tierra*⁹⁹⁹ en la que el artista polaco ha representado una batalla de soldados rusos. Al ver la imagen nos puede recordar un cuadro de historia de los múltiples que se hicieron a lo largo del siglo XIX y principios del XX si bien el artista lo transforma en una obra moderna, alejada de los esquemas antiguos, aplicando en ella un único colorido: el amarillo y sus diversas tonalidades para resaltar las luces y las sombras.

La obra se completa con una tipografía en color tierra que resalta sobre el amarillo predominante en toda la cubierta. El título se ha escrito con una tipografía de gran tamaño que ocupa la mitad inferior de la cubierta con letras con los bordes sombreados para dar sensación de profundidad.

El nombre del autor, por el contrario, se ha colocado en la parte superior con una tipografía de trazo fino de diferentes tamaños y que bien pudiera ser creación del propio dibujante.

Una cubierta a mitad de camino entre las cubiertas ilustradas y las

⁹⁹⁹ Gladkov, Fedor. *La nueva tierra*. Madrid, Cenit, 1931.

meramente tipográficas es la de la obra de Lev Gomilevski *El amor en libertad*¹⁰⁰⁰ en la que sobre un fondo negro el artista dibuja en el centro con tinta blanca un corazón sobre el que coloca una bandera roja con el título de la obra en tinta negra escrito en letra cursiva.

En la parte superior e inferior coloca dos bandas de color blanco destinadas al nombre del autor la de la parte superior y la inferior al nombre de la editorial cuyo logo se incluye en el ángulo inferior derecho.

Es una cubierta que si bien transmite correctamente el mensaje está carente de la fuerza e impacto visual de las anteriores y es más convencional en su concepción.



8.1.3. La tipografía Antigua Clásica. Una forma de esculpir de Mariano Rawicz en las cubiertas de los libros

La conocida tipografía empleada para las inscripciones lapidarias romanas fue utilizada en la Antigua Roma en sus monumentos o lápidas para dejar a la posteridad, de manera imborrable, las inscripciones que pretendían recordar hechos o personas. Esta tipografía ha sido fuente de inspiración a lo largo de los siglos del desarrollo de la imprenta. Grandes impresores crearon nuevos tipos tomando como fuente de inspiración esta letra cincelada en piedra.



En plena revolución tipográfica los diseñadores no excluyen en sus composiciones estos modelos sino que también los emplean junto con los nuevos tipos y, por tanto, Rawicz no queda al margen de dicha tendencia y crea cubiertas utilizando estos modelos.

Dentro de este grupo encontramos la cubierta que ilustra la biografía del escritor francés Zola de Henri Barbusse *Zola*¹⁰⁰¹ en la que el artista, con una gran sobriedad y sencillez, construye una cubierta en la que sobre un fondo negro escribe con una tipografía conocida como antigua clásica las cuatro letras que componen el apellido del gran escritor francés. Estas letras, de gran tamaño y en color blanco, ocupan toda la cubierta a excepción de dos franjas de color azul, una en la parte superior y la otra en la inferior en color azul para escribir, con igual modelo tipográfico pero a un menor tamaño, el nombre del autor y de la editorial respectivamente.

Similar a la anterior es la cubierta realizada para la obra de F.C. Weiskoff *El himno eslavo*¹⁰⁰² en la que sobre un fondo rojo y con el mismo modelo de tipografía para esta ocasión escrita en color blanco y de gran tamaño, soluciona la cubierta.

¹⁰⁰⁰ Gomilevski, Lev. *El amor en libertad*. Madrid, Hoy, 1931.

¹⁰⁰¹ Barbusse, Henri. *Zola*. Madrid, Cenit, 1932.

¹⁰⁰² Weiskoff, F.C. *El himno eslavo. Novela de los últimos días de Austria y primeros de Checoslovaquia*. Madrid, Cenit, 1931.



La tipografía ocupa toda la cubierta pero está dispuesta en tres renglones dada la longitud del título si bien las palabras *Himno* y *Eslavo* ocupan el mismo espacio a pesar de que la segunda palabra tiene una letra más que el artista ha comprimido para alinear en el mismo margen ambas palabras creando una página de una gran perfección tipográfica. La parte superior, en la que existe un mayor espacio, se ha rellenado con el nombre del autor para equilibrar la cubierta con una tipografía de trazo más fino. Lo mismo sucede con el nombre de la editorial que aparece en la parte inferior de la misma.

Otra cubierta exclusivamente tipográfica sirve para introducir al lector en la obra de Ilya Eheremburg dedicada a España y a su nuevo gobierno republicano siendo su título *España, república de trabajadores*¹⁰⁰³. En ella podemos apreciar recursos similares a los ya descritos para las anteriores cubiertas aunque en ésta todas las palabras han sido colocadas en la misma caja teniendo todo la cubierta el mismo margen.



La particularidad de esta cubierta es que de ella conocemos su historia que Rawicz relata en sus memorias y en las que nos comenta cómo iba a realizar la cubierta de esta obra importante para la historia de España escrita por el prestigioso autor que serviría además para el resto de las ediciones de la obra en otras lenguas. El artista refiere: *...Leo, y concibo la obra a base de un fotomontaje: expresará los contrastes sociales en la "república de trabajadores". A un lado los ricos y poderosos...del otro los pobres y explotados, una escena emotiva de los barrios más miserables o, mejor aún, una foto de huelguistas o de los harapientos braceros sudando la gota gorda durante la pesada faena; y en medio, a modo de separación de estas dos Españas y como defensa de la primera de ellas una fila de execrados guardias civiles con sus tricorneos y, ojalá, apuntando a los pobres. La idea me parece excelente...*¹⁰⁰⁴ Según continúa su relato el artista no logró conseguir la fotografía de los guardias civiles ya que no pudo superar todo tipo de trabas administrativas incluso por el propio secretario del Ministro que en ese momento era D. Manuel Azaña que le prohibió el uso de fotografías de la Guardia Civil. Prácticamente transcurrido el plazo de entrega el artista opina de su trabajo al que considera...*una pobre y convencional portada a base de letras blancas sobre un fondo morado, el color de la tercera banda de la enseña republicana*¹⁰⁰⁵.

A pesar de que el propio artista considerara este tipo de trabajos como *pobres y convencionales* no por ello dejan de ser una muestra muy destacada del conocimiento sobre tipografía que Rawicz tenía gracias a sus estudios en Alemania

¹⁰⁰³ Eremburg, E. *España república de trabajadores*. Madrid, Cenit, 1932.

¹⁰⁰⁴ Rawicz, Mariano. Op. cit., pp. 182-183.

¹⁰⁰⁵ Op. cit., p. 184.

que supusieron un cambio y un concepto nuevo en el uso tipográfico de tipos, modelos compositivos.

8.1.4. El nuevo concepto de diseño aplicado a las cubiertas. El triunfo de la tipografía de palo seco en las cubiertas de Mariano Rawicz

La ciudad de Leipzig cuenta con una larga tradición en el campo de la impresión y edición de libros. En esta localidad alemana florecieron institutos y asociaciones relativas al arte de la imprenta y de la edición bibliográfica. Fue precisamente en esa ciudad en la que Mariano Rawicz completa sus estudios en la Academia de las Artes Gráficas donde estudia durante los años 1928-1930¹⁰⁰⁶. Estos años transcurridos en Leipzig son de gran importancia para la formación y la asimilación de los nuevos modelos tipográficos procedentes del movimiento de la Bauhaus.

Es también en Leipzig donde el tipógrafo alemán Jan Tschichold publica en 1928 su obra *La nueva tipografía*¹⁰⁰⁷ y coincide con la llegada a Leipzig de Rawicz.

Aunque en su autobiografía no proporciona dato alguno sobre su formación en la ciudad alemana indudablemente Rawicz debió de ser testigo de la evolución y las nuevas tendencias que se estaban produciendo en el ámbito de la tipografía, en su renovación y en el nacimiento del diseño gráfico, destinado a los trabajos de impresión al margen del libro puesto que surgían otros recursos impresos como carteles, anuncios en prensa y publicaciones periódicas.

Fue esta nueva forma de concebir la tipografía lo que Rawicz incorporó a sus obras una vez establecido en España.

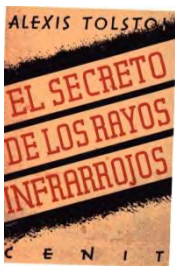
Es de suponer que sus cubiertas tipográficas llamaran poderosamente la atención puesto que en ellas combina diferentes modelos tipográficos y, generalmente, con un predominio de la letra de palo seco tan utilizada por los grandes artistas y diseñadores extranjeros de esos años como el húngaro Laszlo Moholy-Nagy, establecido en Alemania y el artista ruso El Lissitzky en su viaje a suiza para ser tratado de la tuberculosis que padecía.

Son varias las cubiertas diseñadas por Mariano Rawicz en las que emplea la tipografía de palo seco siguiendo las enseñanzas recibidas, con toda probabilidad, en Leipzig.

Una cubierta en la que el artista mezcla varios modelos de tipografías, en este caso la antigua clásica utilizada como hemos referido por el propio artista para cubiertas convencionales es la de la obra de Alexis Tolstoi *El secreto de los*

¹⁰⁰⁶ Op. cit., p. 14

¹⁰⁰⁷ Tschichold, Jan. *La nueva tipografía*. Ed. comentada en español por María Teresa Alberó y Estela Marqués con una introducción de Josep M. Pujol. Valencia, Campgrafic, 2003 p. LIX.



*rayos infrarrojos*¹⁰⁰⁸. En esta cubierta el título de la obra está escrito con la letra antigua clásica en tinta roja dado que se habla de luz infrarroja y se ha colocado sobre una mancha negra, que indica que con dicha luz se puede ver en la oscuridad. El resto de la cubierta es de color blanco y, el nombre del autor se ha escrito con una tipografía de palo seco, de trazo fino a diferencia de las anteriormente descritas.

Una cubierta similar en su concepción a la titulada *Fin y principio* es la de la obra de A. Kurella *Mussolini desenmascarado*¹⁰⁰⁹, pero en esta ocasión carente de todo tipo de ilustración o viñeta.

La tipografía y el color nuevamente son elementos esenciales, simples y de fuerte contenido expresivo que sirven al artista para ilustrar una cubierta referente al fascismo que Mussolini había implantado en Italia.



Sobre un fondo realizado con tinta plana de color negro, color que simboliza a los miembros del fascio debido a que se uniformaban con sus famosas *camicie nere* que formaban parte de su indumentaria y que eran una de sus señas de identidad. Sobre este fondo el artista, con una tipografía de color blanco de diferentes tipos y tamaños, escribe el título de la novela, el nombre del autor y también el nombre de la editorial eligiendo para la disposición de estos elementos una distribución tradicional ya que

la parte superior la reserva para el nombre del autor, la parte inferior para el nombre de la editorial y el centro, que es la parte más llamativa, para el título que, como se ha mencionado, tiene una tipografía de un tamaño mayor. En diagonal a modo de saludo fascista el subtítulo para el que emplea una letra cursiva en tinta roja para añadir dramatismo a las realidades que el fascismo conlleva. Hay que señalar que la tipografía empleada para el título está tomada precisamente de uno de los modelos de Tschichold creado en 1929.

Es una cubierta que, independientemente de la simplicidad de medios, el artista la diseña a través de un juego armónico tipográfico, representa con toda fuerza al movimiento político surgido en Italia y que ejerció su influencia en otros países europeos.

Una cubierta en la que la tipografía es un auténtico diseño es la concebida por este artista para ilustrar la obra de Elías Eremburg *Citroën 10 HP*¹⁰¹⁰ y que representa todo un alarde de tipografía y modernidad.

¹⁰⁰⁸ Tolstoi, Alexis. *El secreto de los rayos infrarrojos*. Madrid, Cenit, 1931.

¹⁰⁰⁹ Kurella, A. *Mussolini desenmascarado. Las realidades del fascismo*. Madrid, Cenit, 1931.

¹⁰¹⁰ Eremburg, Elías. *Citroën 10 HP, crónica de nuestro tiempo*. Madrid, Ediciones Hoy, 1930.

En esta cubierta el artista rompe con el cliché existente en esos años propios de los anuncios de automóvil donde se solía representar bien el automóvil o bien una parte del mismo, especialmente el radiador, que resultaba altamente decorativo, y opta por una cubierta exclusivamente tipográfica construida a base de formas geométricas siguiendo los principios de la tipografía de la Bauhaus y, en especial los modelos diseñados por Renner.

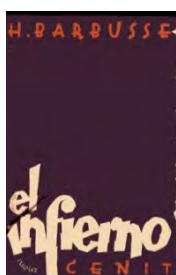


Podemos observar que el número 0 del dígito 10 se une a la letra O y la H por sus trazos y casi llegan a simbolizar dos modernos edificios símbolos de la nueva metrópolis.

El resto de la tipografía llama poderosamente la atención y destaca la marca del vehículo escrita en letra cursiva y en tinta roja colocada en oblicuo, ocupando la práctica totalidad de la cubierta para llamar la atención. El resto de la composición la conforman letras hechas con grandes manchas geométricas de color blanco.

El nombre del autor se ha colocado en la parte superior en tinta roja para hacerle destacar tanto sobre el fondo de color gris como sobre el blanco de la tipografía.

En la parte inferior se ha colocado el nombre de la editorial que también había sido diseñado, como ya hemos apuntado, por el propio Rawicz.



La cubierta titulada *El infierno*¹⁰¹¹ del escritor Henri Barbusse la resuelve nuevamente con una tipografía de palo seco que hace las veces de ilustración. De hecho, el artista ha colocado sobre un fondo negro la palabra infierno en la parte inferior de la cubierta con una tipografía de palo seco y de trazo grueso. Además las letras tienen un movimiento que se puede asimilar al movimiento de las llamas del fuego eterno para todos aquellos condenados al castigo eterno.

El artista, sin embargo, se ha permitido la licencia, de utilizar una tinta blanca en lugar de la de color rojo o amarillo que, de acuerdo con un estereotipo establecido, mucho más idóneos para indicar el fuego.

Esta trasgresión permite al artista la posibilidad de crear una cubierta con un mayor impacto visual y a su vez de fácil lectura.

El color rojo lo ha destinado para escribir el nombre del autor, colocado en la parte superior de la cubierta y el nombre de la editorial en la parte inferior.

Otro ejemplo de la utilización de la tipografía como elemento decorativo a la vez que informativo lo encontramos en la cubierta de la obra de R. Grigorieva

¹⁰¹¹ Barbusse, Henri. *El infierno*. Madrid, Cenit, 1931.



*Diario de una maestra*¹⁰¹² en la que nuevamente utiliza la tipografía de palo seco, si bien en esta ocasión utiliza una letra, la T inspirada en los modelos clásicos. Este es el único elemento decorativo de la cubierta al margen de la información necesaria para identificar la obra y es de una gran fuerza expresiva que suple a la carencia de ilustración.

En la cubierta de fondo negro, con reborde de color tierra, simulando el marco de un encerado en el que se ha escrito el título de la obra en el centro de la misma con la mencionada letra de palo seco y, posteriormente el subtítulo se ha reseñado con una tipografía cursiva extraída de una cartilla de aprendizaje de la escritura.

El color de la tipografía es el blanco, recordando las letras escritas con tiza en el encerado, tanto para el título como para el subtítulo y, por el contrario, se ha empleado tinta color tierra para el subtítulo lo que no impide su fácil lectura.

Si en la anterior cubierta se trataba de representar una pizarra, elemento indispensable en un aula para la enseñanza en la cubierta que ilustra la obra de Clara Zetkin *Recuerdos sobre Lenin*¹⁰¹³ en este caso el fondo asemeja una hoja de papel.



Sobre un fondo gris el artista coloca, a modo de folio para escribir, una cuartilla que está dividida en dos partes completamente asimétricas puesto que el tamaño de la parte superior es aproximadamente un cuarto del total del dicho folio y está destinado para el nombre del autor, el resto se destina para el título. Tanto la tipografía con el nombre de la autora como el título de la obra tienen una ligera inclinación y ambas utilizan una letra Futura, de palo seco, estilizada, funcional y de fácil lectura.

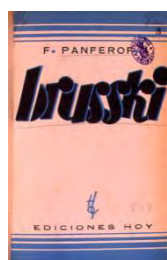
La última palabra del título que además es el nombre del artífice de la revolución Rusa está en mayúsculas y en negrita para destacarlo y hacer que sea un reclamo a la hora de adquirir la obra.

Este rectángulo es donde se informa al lector sobre el título y autora de la obra tiene que además una ligera inclinación que recuerda a los pasquines que se colocan en las paredes para difundir alguna noticia. En la parte inferior, el dibujante ha reservado un espacio rectangular para indicar el nombre de la editorial realizado con la misma tipografía pero que se distingue de la misma por ser la tinta de color blanco en lugar de en color negro como en el resto del dibujo. Es una cubierta que, a pesar de la sencillez y simplicidad de formas, no deja de llamar la atención y supone por tanto un claro ejemplo de la introducción en

¹⁰¹² Grigorieva, R. *Diario de una maestra. Apuntes de la vida escolar en Rusia*. Madrid, Cenit, 1932.

¹⁰¹³ Zetkin, Clara. *Recuerdos sobre Lenin*. Madrid, Cenit, 1935.

nuestro país de nuevos conceptos en el campo del diseño de libros que contribuyeron a enriquecer y al despertar del mismo.



Una cubierta en la que la tipografía se comporta como un potente elemento decorativo es la de la obra de F Panferof titulada *Bruski*¹⁰¹⁴ realizada para la editorial Hoy. Sobre un fondo blanco escribe el título con una letra inspirada en la letra Futura de Renner que en esos años era de gran actualidad.

El artista utiliza la tipografía como elemento decorativo ya que le da un movimiento y superpone unas letras con otras como si estuvieran empujadas por un viento. El título está colocado no en el centro sino algo desplazado hacia la parte superior para reforzar esa impresión de movimiento. Las letras presentan un borde en color azul

Rawicz equilibra la cubierta tanto en la parte superior como inferior con unas bandas azules que pueden recordar los bordes de las hojas de un cuaderno.

El logotipo de la editorial aparece en el centro, en la parte inferior de la cubierta y, justo debajo el nombre por extenso de la editorial para identificar un logotipo de marca con el nombre preciso.



Si en la cubierta anterior Rawicz opta por una tipología con clara influencia de Paul Renner, para la que ilustra la obra del escritor judío establecido en los Estados Unidos Nathan Asch y que tiene por título *22 de agosto*¹⁰¹⁵ se inspira en la creación de modelos tipográficos de Jan Tschichold.

En esta cubierta, sobre un fondo tierra oscuro que va degradándose y haciéndose más claro a medida que se extiende hacia el extremo inferior de la cubierta, se ha colocado con una tipografía de gran tamaño el número 22 y debajo de él alineado por el lado izquierdo la preposición *de* y, finalmente, la palabra agosto que indica el mes en el que un hecho terrible ha sucedido.

En efecto, ese hecho histórico es la muerte de los sindicalistas Sacco y Vanzetti tras un juicio dudoso y es por ello por lo que el artista quiere dejar en la mente de los posibles lectores el recuerdo de ese día donde se derramó la sangre de esos sindicalistas anarquistas.

El nombre del autor se ha colocado, esta vez en tinta blanca, un color que indica pureza, en la parte superior de la cubierta.

Una cubierta que pudiera atribuirse a Mariano Rawicz, si bien no está firmada pero muestra algunos elementos que se pueden apreciar en otros trabajos

¹⁰¹⁴ Panferof, F. *Bruski*. Madrid, Ediciones Hoy, 1930.

¹⁰¹⁵ Asch, Nathan. *22 de agosto*. Madrid, Hoy, 1930.



y cuya autoría está documentada¹⁰¹⁶ es la de la obra de Joseph Roth *Job*¹⁰¹⁷. En ella, sobre una banda central vertical de color blanco y que destaca sobre el fondo negro, se ha colocado el título de la obra sobre una mancha central negra escrito con una tipografía moderna y decorativa de color blanco, de formas geométricas muy en la línea del gusto decó. A su alrededor hay pequeños puntos negros dibujados sobre el blanco a modo de pequeños destellos que surgen a partir del título de la obra y que se ensanchan por el punto en el que se ha escrito el título en la franja que atraviesa verticalmente toda la cubierta.

En la parte superior e inferior se han colocado otras dos franjas a modos de cartelas de color azul cobalto en el que se inserta el nombre del autor así como el de la editorial. Debajo del título aparece el logo de la editorial.

8.1.5. La utilización de la letra cursiva junto al dibujo en las cubiertas realizadas por Mariano Rawicz en colaboración con su compatriota Mauricio Amster

La letra cursiva también conocida como letra manuscrita tiene como característica la inclinación de las letras y su concatenación. Es una letra de fácil lectura. Creada por el impresor veneciano Aldo Manucio para poder hacer libros de menor tamaño y, por tanto, más asequibles siendo, de alguna forma, el precursor de los libros de bolsillo.

Si uno de los objetivos de los tipógrafos modernos era el empleo de letras de fácil lectura para que los mensajes pudieran ser leídos con facilidad, no es de extrañar que se empleara este tipo de letra para escribir los títulos en las cubiertas de los libros e incluso fuera ésta el único elemento de la misma, ahora bien, dentro de un programa cuidadosamente meditado para hacer que esa cubierta escrita fuera atractiva ante los ojos de los posibles lectores.

Mariano Rawicz junto a su amigo Mauricio Amster, al que invita a venir a España¹⁰¹⁸, incorpora estos modelos tipográficos a sus creaciones y tenemos diversos ejemplos que nos muestran su dominio y conocimiento del nuevo arte del diseño que en los años treinta comenzaba a ser valorado como un auténtico arte equiparable a la pintura.

Rawicz, utiliza la letra cursiva antes de su colaboración con Amster en la cubierta de la obra de Juan Bustillo Oro *3 dramas mexicanos*¹⁰¹⁹ en la que si bien

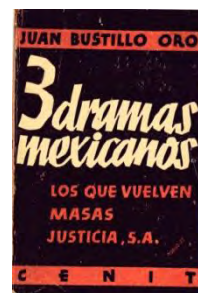
¹⁰¹⁶ Santonja, Gonzalo. (1989)Op. Cit., p. 109 indica que la obra titulada Job y Lorenzo y Ana se editaron en el mismo mes de diciembre y Rawicz hizo la cubierta de la segunda por lo que se puede inferir que también hizo la de *Job* al trabajar en esa fecha en la editorial Hoy.

¹⁰¹⁷ Roth, Joseph. *Job. (novela de un hombre sencillo.)* Madrid, Hoy, 1930.

¹⁰¹⁸ Rawicz, Marian. Op. cit. p. 159.

¹⁰¹⁹ Bustillo de Oro, Juan. *3 dramas mexicanos. Los que vuelven, masas, justicia, s.a.* Madrid, Cenit, 1933.

utiliza varios modelos tipográficos el de mayor relieve y el que domina la cubierta es el de la letra cursiva con la que se escribe el título en tinta blanca, con trazo grueso sobre un imponente y dramático fondo negro.



El resto de la cubierta se complementa con el subtítulo de la obra y con el nombre del autor y la editorial. Los dos últimos enmarcados en un rectángulo rojo colocado en la parte superior e inferior respectivamente y con tipos de palo seco en tinta negra, de trazo grueso y, finalmente, el subtítulo escrito igualmente con letra de palo seco e igualmente de trazo grueso si bien en tinta roja lo que imprime dramatismo a la cubierta tal y como su título apunta.



Una cubierta similar a la anteriormente descrita de Arnold Zweig es la que ilustra la obra de León Trotsky *El gran organizador de derrotas*¹⁰²⁰. La cubierta se divide, de forma similar a la anteriormente descrita, en dos partes la zona del lado izquierdo la destina, al igual que en el caso anterior, para indicar el nombre del autor y el de la editorial, pero, en esta ocasión el artista en el lado derecho ha prescindido de cualquier ilustración y ha elaborado una cubierta exclusivamente tipográfica escribiendo el título con una letra cursiva de gran tamaño. Es una escritura que contiene ciertos rasgos infantiles propios de las personas que escriben manualmente. La letra presenta, intencionadamente, ciertos rasgos de torpeza.

Los colores de la cubierta están muy contrastados ya que el lado izquierdo es de color rojo y el derecho, donde se escribe el título, es de color blanco.

Una de las cubiertas realizadas entre ambos artistas con letra cursiva es la que lleva por título *Al servicio de Stalin el zar rojo de todas las rusias*¹⁰²¹ de Boris Bajanov. En esta cubierta sobre un fondo rojo, aunque no muy intenso se ha escrito



el título con una ligera inclinación propia de un escritor que escribe a mano. Con este recurso parece que el lector está más proclive a la lectura del texto puesto que se simula que la narración es la verdadera experiencia de alguien que conoce bien al dirigente ruso. Incluso al final del texto aparece una raya a modo de rúbrica.

Debajo del título, en el centro, aparece el logotipo de la editorial mientras que el nombre de la colección a la que pertenece la obra está enmarcado en un rectángulo de color blanco que destaca sobre el rojo fondo de la misma. Finalmente, el nombre del autor se ha colocado en el ángulo

¹⁰²⁰ Trotsky, L. *El gran organizador de derrotas*. Madrid, Hoy, 1931.

¹⁰²¹ Bajanov, Boris. *Al servicio del zar rojo de todas las rusias*. Madrid, Ulises, 1931.

superior derecho y se ha escogido una tipografía de palo seco con las astas derechas engrosadas según los nuevos modelos tipográficos en un juego armónico de combinación de tipos y letras.

Como nota de modernidad en una cubierta meramente tipográfica los artistas han continuado la composición en la contracubierta aunque en esta ocasión no hay una clara conexión con la cubierta ya que en la contracubierta se ha destinado a repetir nuevamente la colección y a indicar que la editorial Ulises pertenece a CIAP, un gran proyecto editorial de los años 30 y que aglutinó a muchas editoriales de esos años bajo sus siglas.

La tipografía de la contracubierta es muy decorativa, realizada a base de formas geométricas siguiendo los modelos del arte Decó.



Muy similar a la anterior y también realizada en colaboración con Amster es la cubierta de la obra de George Fink *Tengo hambre*¹⁰²². Como en la cubierta anterior el color escogido como fondo es el rojo pero en esta ocasión el título no se ha colocado directamente sobre dicho fondo sino que, para proporcionar mayor sensación de dramatismo, el título se ha escrito sobre una mancha negra similar a un esgrafiado hecho con un lápiz lo que también le confiere cierto toque expresionista.

Nuevamente la tipografía escogida es la cursiva y parece que es el autor el que clama que tiene hambre en señal de grito desesperado. En esta ocasión también se ha introducido una raya negra al final del título a modo de rúbrica que es de color blanco, color también del título para que éste destaque sobre el conjunto rojo y negro. Para el nombre del autor se ha escogido una tipografía de palo seco de diseño más libre ya que incluso las letras tienen un cierto movimiento y no quedan perfectamente alineadas.

Llama la atención el hecho de que en esta ocasión los artistas no hayan escogido ninguna fotografía como en otras cubiertas donde prima el contenido social frente al político.



Independientemente del uso de la letra cursiva con rasgos de gran modernidad ambos artistas también utilizan la letra de palo seco en cubiertas exclusivamente tipográficas como sucede con la que se presenta la obra de John Reed *Hija de la revolución*¹⁰²³. Esta cubierta podría considerarse dentro de las consideradas por Rawicz como *convencional* dada su sencillez y simplificación de elementos pero, sin embargo, se convierte, gracias exclusivamente al empleo de la tipografía, en una cubierta de gran atractivo y fuerza visual.

¹⁰²² Fink, George *Tengo hambre*. Madrid, Ulises, 1930.

¹⁰²³ Reed, John. *Hija de la revolución*. Madrid, Hoy, 1931.

Sobre un fondo negro se ha colocado el título ocupando la práctica totalidad de la cubierta con una tipografía inspirada en la letra Futura de Paul Renner realizada con trazo grueso en tinta roja sobre un fondo negro.

Es una cubierta tipográfica en la que toda la fuerza radica en el título de la obra que está escrito con grandes caracteres es la cubierta elaborada para la obra de John Reed que lleva por título *Hija de la revolución*¹⁰²⁴. En esta nueva cubierta, con grandes caracteres de imprenta de color rojo, colocados sobre el fondo negro se escribe el título haciendo una composición, a línea tirada, muy atractiva, expresiva, que llama poderosamente nuestra atención y que nos ofrece el amplio conocimiento tipográfico y del oficio de la imprenta que estos creadores tenían. La caja en la que se inscribe el título de la cubierta es perfecta así como la composición en la que las letras que forman la preposición y el artículo son de menor tamaño lo que permite que el resto de las letras gocen del suficiente espacio para ser leídas con comodidad. Lo mismo hacer con la división de la palabra revolución que está escrita en tres líneas siendo menor la intermedia. El espacio que queda libre lo utiliza para incluir el logotipo, en color blanco, de la editorial y, nuevamente, favorecer la lectura del título.

El nombre del autor se ha colocado en la parte superior con una tipografía de rasgos mucho más finos pero que permiten identificar al creador de la obra.

La cubierta se completa con el nombre del autor y el de la editorial así como su logotipo en tinta blanca y con una tipografía de trazo mucho más fino pero igualmente moderno.

Similar a la anterior, pero con un predominio de la letra cursiva combinada con una tipografía de imprenta, encontramos la cubierta para la obra de Víctor Serge *El nacimiento de nuestra fuerza*¹⁰²⁵. De nuevo sobre un fondo negro el elemento decorativo es exclusivamente el tipográfico. En ella aparece una combinación perfecta de la letra cursiva utilizada para expresar el título del que se ha omitido la última palabra *Fuerza*. La tinta utilizada en la letra cursiva el blanco mientras que para la palabra *Fuerza* se ha utilizado una tipografía similar a la Sans Serif, de gran tamaño, que ocupa la práctica totalidad de la mitad inferior de la cubierta y para ella se ha escogido la tinta roja. Además esta última palabra está subrayada con una gruesa línea roja. La combinación de colores y tipos de imprenta produce un gran efecto en el espectador, máxime cuando los ilustradores la han colocado el texto del título inclinado.

El nombre del autor también aparece en tinta roja pero con una tipografía de rasgos finos, colocada en la parte superior de la cubierta.

¹⁰²⁴ Reed, John. *Hija de la revolución*. Madrid, Hoy, 1931.

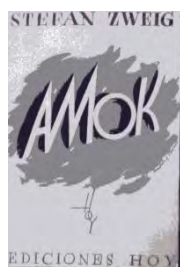
¹⁰²⁵ Serge, Víctor. *El nacimiento de nuestra fuerza*. Madrid, Hoy, 1931.

En el ángulo inferior derecho aparece el logotipo de la editorial completando el espacio vacío de la composición y logrando un perfecto equilibrio tipográfico y compositivo.

Con estos dos colores, ambos artistas, propician el fuerte dramatismo que inspiran las cubiertas y que se descubre según se pasea la vista por ese conjunto de letras que forman el mensaje de los títulos.



Posteriormente, en 1935 Amster repetirá una cubierta de concepción muy similar en la publicación titulada *Octubre. Segunda etapa*¹⁰²⁶ en la que de nuevo sobre un fondo negro coloca en diagonal la palabra *Octubre* en color rojo y empleando una letra cursiva de fuertes y amplios rasgos. La palabra no está colocada en el centro de la cubierta sino ligeramente desplaza hacia la parte inferior por lo que produce un fuerte impacto visual al estar rodeada de esa gran masa negra. La aclaración al título se ha hecho, igualmente en letra cursiva pero de rasgos más finos y se ha colocado sobre una franja roja debajo de la palabra principal que asemeja una rúbrica, recurso que Amster repitió en diferentes composiciones.



La obra de Stefan Zweig de título *Amok*¹⁰²⁷ está igualmente realizada de forma conjunta por ambos artistas si bien el planteamiento es radicalmente diferente al de la anterior.

En ella no se ocupa toda la cubierta sino que el título queda inscrito en la parte central sobre una mancha de color gris siendo el resto de la cubierta de color blanco. El título está escrito con una tipografía en color blanco, de palo seco pero excesivamente puntiaguda dado que las letras parecen triángulos y que, sin ser cursiva, muestra las letras entrelazadas entre sí. Estas letras están sombreadas produciendo la sensación de profundidad.

Es una cubierta carente del dramatismo de la anterior, muy al contrario, debido a los colores elegidos produce sensación de pasión.

El nombre del autor y el de la editorial se han colocado en la parte superior e inferior respectivamente

Rawicz y Amster utilizan la cursiva también cuando la acompañan con un dibujo como sucede en la cubierta realizada para la obra titulada *La callejuela de Moscú*¹⁰²⁸ de Ylia Eheremburg o Elías Eremburg como lo escriben los artistas en tinta roja, en letra cursiva en la parte superior de la cubierta.

¹⁰²⁶ Federación Nacional de Juventudes Socialistas. *Octubre. Segunda etapa* Madrid, Renovación, 1935.

¹⁰²⁷ Zweig, Stefan. *Amok*. Madrid, Hoy, 1931.

¹⁰²⁸ Eheremburg, Ylia. *La callejuela de Moscú*. Madrid, Ulises, 1930.



Amster y Rawicz dibujan una calle en perspectiva un tanto deformada y en picado. Es una composición de clara influencia del arte cartelístico cinematográfico alemán pues asemeja al cartel publicitario utilizado para la película del director alemán Mornau para su película *El gabinete del doctor Caligari*.

En este cartel, al igual que en la cubierta, se presenta una callejuela en contrapicado con unos edificios dibujados con líneas oblicuas para dar mayor sensación de miseria y misterio. Amster y Rawicz para su cubierta utilizan sólo dos tintas, un verde claro para el fondo sobre el que destacan las formas de las humildes casas que parecen de cuento y, a lo lejos, unas cúpulas en forma de cebolla típicas de las iglesias rusas, con gruesos perfiles y sombreados en negro.

De nuevo, como en muchas otras de sus composiciones, escriben el título de la obra en letra cursiva pero esta vez está decorada pues los círculos de algunas de las letras como la a, la o los rellenan de color rojo para dar mayor dramatismo. El color rojo se utiliza no sólo para el título sino también para el nombre del autor.



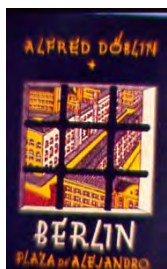
Una cubierta en la que, al contrario de lo anteriormente expuesto, prima la ilustración frente a la letra cursiva y hecha nuevamente, entre Rawicz y Amster es la de la obra de Alejandra Kolontay *La mujer nueva y la moral sexual*¹⁰²⁹. Con un título en el que se alude de forma directa a la nueva mujer los artistas podrían haberse dejado llevar por la fácil tentación de recurrir al estereotipo de la nueva mujer que, como ya hemos indicado en repetidas ocasiones llevaba pelo corto, falda por encima de la rodilla, fumaba y trataba de liberarse de las ataduras sociales que durante mucho tiempo la habían recluido en casa limitando su papel al cuidado de la familia. Sin embargo los artistas nos presentan el rostro de una mujer, apenas esbozado con un peinado sencillo, al margen de cualquier moda o estereotipo.

Este rostro femenino ocupa la totalidad de la cubierta y está ligeramente inclinado, dividido en dos mitades perfectamente simétricas dado que es una línea la que lo atraviesa verticalmente. Una mitad es del color del fondo de la cubierta y es el lado izquierdo que es de color azul, mientras que el lado derecho es de color blanco. Con este recurso pretenden indicar la dualidad en la que la mujer se movía en esos años entre conservadurismo y libertad.

En esta cubierta se utiliza tanto para el nombre de la autora como para el título de la obra una tipografía en letra cursiva en tinta roja, de fácil lectura y de proximidad con el lector como en los casos anteriores.

¹⁰²⁹ Kolontay, Alejandra. *La mujer nueva y la moral sexual*. Madrid, Hoy, 1931.

Una cubierta fruto también del trabajo conjunto de ambos dibujantes es la que nos introduce en la obra *Berlín, plaza de Alejandro*¹⁰³⁰ de Alfredo Doblin.



En ella, desde una ventana y tras unas rejas, se aprecia el nuevo urbanismo que conforma la moderna ciudad de Berlín. Se pueden apreciar los edificios que bordean las avenidas rectas para que el tráfico, exponente de un desarrollo industrial floreciente, fluya con rapidez.

Esta ilustración, ocupa la práctica totalidad de la cubierta debido a su colorido que la ilumina y cuyo fondo es de un color negro intenso, como también son negros los barrotes a través de los que apreciamos la ciudad.

La tipografía, escogida para el nombre del autor y el título es de concepción moderna, realizada con un trazo quebrado, formas que posteriormente tendrían gran implantación en la Alemania de Hitler. El color escogido es el blanco buscando el contraste con el fondo en negro.



Una cubierta similar a la anterior pero en la que la ilustración ha sido sustituida nuevamente por una tipografía como única ornamentación es la de la novela *José busca la libertad*¹⁰³¹ de Hermann Kesten. En ella quedan nuevamente evidenciados los principios de la nueva escuela que se forma en los diferentes países con respecto al diseño. Dibujan, sirviéndose casi exclusivamente de la tipografía esta cubierta de gran expresividad. De hecho, el elemento decorativo esencial de la misma son las letras del título en las que se combina la letra de imprenta con la letra cursiva.

Los tipos son obra de los propios artistas y combinan además dos colores que contrastan para llamar la atención: el rojo y el azul. El rojo, color de pasión, de fuerza y vigor se utiliza para escribir la palabra libertad que supone uno de los más importantes anhelos del hombre. El azul utilizado para el comienzo del título es más pausado. Las palabras del título se inscriben en un rectángulo negro que representa la oscuridad de una celda en un presidio pues con el color blanco de la cubierta los artistas han dibujado unos barrotes. Otro detalle que refuerza el mensaje de la importancia de la libertad del hombre es que la palabra sale de los barrotes de la celda, se expande hacia el lado derecho de la cubierta con la intención de reforzar la importancia de la libertad en cualquier régimen político y en todas las circunstancias de la vida humana.

Es una composición en la que predomina la verticalidad. Es atractiva, con influencias de la técnica del cartel y perfectamente equilibrada ya que el extremo

¹⁰³⁰ Doblin, Alfredo. *Berlín, Plaza de Alejandro*. Madrid, Dédalo, 1932.

¹⁰³¹ Kesten, Hermann. *José busca la libertad*. Madrid, Ediciones Hoy, 1931.

inferior derecho donde, como hemos dicho, se expande la palabra libertad se equilibra situando en el ángulo superior izquierdo el nombre del autor de la obra.

Esta cubierta que, a simple vista pudiera parecer sencilla, encierra en ella todo un cúmulo de conocimientos del arte de imprimir y de decorar libros.



La cubierta anterior es otro de los ejemplos realizados por ambos artistas en los que prima la tipografía frente al dibujo ya que en la mayoría de las realizadas de forma conjunta cuando predomina el dibujo éste es obra de Mauricio Amster dado que Rawicz carecía de aptitud y versatilidad para el dibujo¹⁰³².

De estas cubiertas destacamos algunas realizadas para la editorial Dédalo como la cubierta de la obra *El plan W*¹⁰³³ de Graham Seton en la que sobre un fondo rojo aparecen dos rostros de militares. El que se encuentra en un primer plano es el de un oficial con mando y capacidad para tomar decisiones, mientras que, en un segundo plano, aparece el rostro de un soldado que cubre su cabeza con el casco y que está preparado para el combate.

Ambos rostros están realizados a base de luces y sombras, con rasgos simples y es el color de ambos rostros los que más los diferencia. El del soldado es negro, precursor de la tragedia que encierra el soldado, enviado a combatir en los campos de batalla. Sus perfiles son en blanco y es un rostro anónimo, carente de expresividad, es como un soldado más. Por el contrario, el rostro del oficial está realizado en gris, blanco y negro y con unos rasgos que expresan cierta gravedad del rostro.

El fondo es de color rojo y el título se ha escrito con grandes tipos, en letra cursiva encima de la ilustración en tinta de color blanco.

El nombre de la editorial está igualmente escrito en letra cursiva en color blanco. Esta letra cursiva es el signo de identidad de la editorial y se mantendrá constante en todas las obras editadas por ella.

El nombre del autor se ha colocado en la parte superior de la cubierta escrito con una letra de palo seco y en tinta negra por lo que aunque es de un tamaño menor que el título se distingue claramente sobre el fondo de la cubierta.

Una cubierta que presenta rasgos caricaturescos es la de la obra de Jaime Bloch *El pueblo judío a través de la anécdota*¹⁰³⁴. En ella se ha colocado sobre un rectángulo ocre ubicado en el centro de la cubierta, la imagen de un personaje grotesco debido a la indumentaria que viste, más propia de principios del siglo XIX.

¹⁰³² Rawicz, Mariano. Op. cit. p. 17.

¹⁰³³ Seton, Graham. *El plan W*. Madrid, Dédalo, 1931.

¹⁰³⁴ Bloch, Jaime. *El pueblo judío a través de la anécdota*. Madrid, Dédalo, 1931.

Su cabellera es larga, roja, al igual que la barba y cubre su cabeza con un sombrero propio de los rabinos más ortodoxos.

La figura no es rígida ya que está representada en movimiento, con un brazo en alto y las piernas ligeramente curvadas. Destaca el color de su traje azul intenso que contrasta vivamente con el color ocre del fondo donde se inscribe dicha figura. El resto de la cubierta es de color blanco y el espacio donde se inscribe el título de la obra y el nombre del autor están en la parte inferior y superior respectivamente.



La tipografía, en color negro con un bordeado ocre, es de palo seco y todas las letras tienen un ligero movimiento lo que confiere dinamismo a la cubierta.



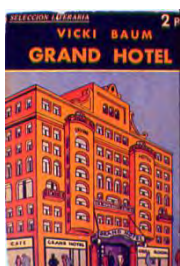
Rawicz y Amster realizan dos cubiertas diferentes para una misma obra de gran éxito en los años treinta y que incluso fue llevada al cine. Se trata de la obra de Vicky Baum *Grand Hotel*¹⁰³⁵. Para la edición de 1931 ambos artistas realizan una cubierta tipográfica que, como sucede en otras ocasiones, asume el papel de ilustración. En mitad de la cubierta, con una ligera inclinación y sobre un fondo oscuro, los artistas polacos han colocado las letras que muestran las palabras *Grand* y *Hotel* con una tipografía de palo seco, propia de los anuncios luminosos y la han hecho del mismo color que el fondo oscuro de la cubierta. Sin embargo, y para que destaque las letras están bordeadas con una línea de color blanco que simula la luz de un luminoso que, en plena noche, indica al ciudadano la ubicación del hotel. Es una cubierta simple, pero de gran atractivo, imaginación y contraste por lo que llama poderosamente la atención.

Para que ningún otro elemento distraiga la atención de ese título tan conocido, el nombre de la autora se ha puesto en un lateral en sentido vertical sobre una franja de color azul algo más clara e igualmente escrito en letra de palo seco.

En la cubierta realizada para una edición más económica y, por tanto, más popular, se ha cambiado completamente el concepto de la cubierta y se ha optado por una ilustración que ocupa la totalidad de la cubierta a excepción de una ancha franja en la parte superior destinada al nombre de la autora y al título de la obra.

En esta cubierta se ha representado un gran edificio moderno en representación de un gran hotel en el que se vive una actividad febril para atender a los huéspedes y cubrir todas sus necesidades.

¹⁰³⁵ Baum, Vicky. *Grand Hotel*. Madrid, Dédalo, 1931. Otra ed. en la colección más económica denominada *Selecciones literaria* Madrid, Dédalo, 1932.



El edificio es de color ocre lo que da una gran luminosidad a la cubierta dado que destaca sobre el fondo negro de la misma.

Como ya se ha mencionado en la parte superior sobre el fondo negro se ha escrito el nombre de la autora y el título de la obra con una tipografía de palo seco con trazo grueso y en color ocre, similar al del edificio buscando el contraste a la vez que la armonía con el gran edificio dibujado.

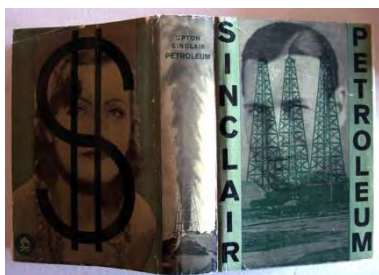
8.1.6. La influencia de las editoriales alemanas en Mariano Rawicz

Una cubierta que especialmente nos ha llamado la atención y por ello la tratamos de forma aislada es la cubierta realizada para la obra *El financiero*¹⁰³⁶ de Teodoro Dreiser. Esta cubierta nos produce serias dudas sobre si el autor es Mariano Rawicz puesto que en su obra biografía, en el apéndice que se incluye en la introducción realizado por Horacio Pellicer¹⁰³⁷ no se incluye dicho título si bien, en las páginas de las ilustraciones aparece reproducido.



En ella podemos apreciar una serie de rasgos similares a los que encontramos en la cubierta ilustrada la obra de Upton Sinclair *Petroleum*¹⁰³⁸ en la que en su edición alemana, en la contracubierta aparece este gran símbolo de la moneda americana: el dólar y detrás el rostro de una joven de la clase alta norteamericana.

Rawicz utiliza un recurso muy similar ya que su cubierta consiste en colocar sobre un fondo amarillo este signo a igual tamaño que podemos encontrar en la cubierta de *Petroleum* pero, en lugar de colocar una fotografía se escribe sobre el signo el título de la obra en una tipografía decorativa en consonancia con el Art Decó.



El resto de la cubierta es simple y se ha construido de forma simétrica pues tanto en la parte superior como en la inferior se han dibujado dos rectángulos en color negro que sirven para escribir el nombre del autor de la obra y el nombre de la editorial respectivamente.

El fondo es de color amarillo, que recuerda de forma simbólica al oro, símbolo de riqueza.

¹⁰³⁶ Dreiser, Teodoro. *El financiero*. Madrid, Ediciones Hoy, 1931.

¹⁰³⁷ Rawicz, Mariano. Op. cit. pp. 30-32.

¹⁰³⁸ Sinclair, Upton. *Petroleum*. Berlín, Malik Verlag, 1925 y 1932,



Otra cubierta inspirada en otra obra de Upton Sinclair, en esta ocasión en la de *Die Metropole*¹⁰³⁹ es la ya anteriormente descrita *El paraíso americano* en la que se utiliza una fotografía de una ciudad similar a la utilizada por Malik. En ambas cubiertas la imagen está virada a sepia y presentan la imagen de la ciudad con rascacielos. En esta ocasión, sin embargo, también podemos encontrar diferencias notables como es la disposición del título en la cubierta que evidencian la influencia de esta editorial tan importante en Alemania en los trabajos de este ilustrador polaco que, posteriormente influyó a otros ilustradores españoles contribuyendo a la renovación de la ilustración de cubiertas en nuestro país.

Estos ejemplos nos muestran cómo Rawicz tenía conocimiento de todas las tendencias artísticas que en materia de ilustración de publicaciones se producían en la vieja Europa y que aplica a los diseños de cubiertas que las diferentes editoriales le encomendaban, convirtiéndose se esta forma en un auténtico maestro del diseño gráfico en España.

8.2. Mauricio Amster. La versatilidad y el trabajo frenético para ilustrar cubiertas

Desde su llegada a España, acudiendo a la llamada de su amigo Rawicz, Amster se insertó en la vida de nuestro país trayendo consigo las enseñanzas recibidas en la escuela de artes aplicadas de Berlín¹⁰⁴⁰ convirtiéndose en uno de los ilustradores de cubiertas más prolíficos, trabajando para diversas editoriales y dejando siempre su impronta de modernidad y su capacidad de adaptación a las exigencias impuestas por la editorial.

Sus trabajos llenaron de color y atrevimiento la mayoría de las cubiertas de importantes editoriales como Dédalo, Ulises, la ya mencionada Hoy, Fénix, Oriente, Cenit entre otras.

8.2.1. Las cubiertas en solitario de Mauricio Amster para la editorial Hoy

Mauricio Amster colabora con la editorial *Hoy* como ilustrador de cubiertas en solitario y, en la mayoría de sus trabajos para dicha editorial, predominan las cubiertas tipográficas frente a las ilustradas probablemente debido a la tendencia impuesta previamente por su compañero Rawicz.

¹⁰³⁹ Sinclair, Upton. *Die Metropole*, Berlín, Malik Verlag, 1925.

¹⁰⁴⁰ Mauricio Amster, tipógrafo. Valencia, IVAM, Centre Julio González, 1997 p. 20.



De las pocas cubiertas en las que la ilustración prevalece sobre la tipografía es la correspondiente a la obra de Elías Eremburg *El amor de Juana Ney*¹⁰⁴¹ que muestra una gran fuerza expresiva debida a la imagen elegida, la composición y la combinación cromática.

El único elemento de la cubierta es la representación de una guillotina que ocupa la práctica totalidad de la cubierta. Destaca su marco de madera pero, especialmente la terrible hoja afilada, blanca que prevalece sobre un lúgubre fondo de color negro.

El artista ha colocado el letal instrumento en contrapicado con lo cual, al observarla, nos convierte en mudos espectadores rememorando los numerosas sentencias cumplidas en la plaza pública donde el público presenciaba la decapitación de las personas.

La tipografía, a pesar de la importancia de la ilustración continúa jugando un papel destacado en la composición. El título está colocado sobre dos franjas blancas y se utiliza una tipografía de palo seco, de trazo grueso de gusto decó para la que se emplea el color negro. El nombre del autor de la obra, por el contrario, está dibujado a mano, es de color blanco y bordea la parte superior de la guillotina. Toda la cubierta presenta un claro carácter trágico y está construida con un lenguaje sencillo, utilizando grandes manchas de color de tintas planas según los principios de la técnica del cartel publicitario.

En la parte inferior de la cubierta aparece el nombre del editor así como el logotipo editorial que, a pesar de su tamaño menor con respecto al resto de los elementos que aparecen en la cubierta, es fácilmente identificable por los colores empleados.

El esquema de un mapa geográfico en el que se dibuja de forma simplificada el Mar Caspio, donde desemboca el gran río Volga, sirve de pretexto al polifacético Mauricio Amster para ilustrar la obra editada igualmente por la editorial Hoy de Boris Pilniak titulada *El Volga desemboca en el Mar Caspio*¹⁰⁴².



La composición se ha desplazado hacia el lado derecho de la cubierta y observamos cómo el mar queda interrumpido por el borde derecho del papel aunque la gran mancha de azul dibujada nos da una perfecta idea del concepto de mar. Del mismo color azul es el río que termina en el mar. Se ha dibujado con una sinuosa gruesa línea de la que surgen otras que terminan en el mar formando un gran delta. El fondo de la cubierta es de color ocre, figurando el terreno algo árido del entorno.

¹⁰⁴¹ Eremburg, Elías. *El amor de Juana Ney*. Madrid, Hoy, 1931.

¹⁰⁴² Pilniak, Boris. *El Volga desemboca en el Mar Caspio*. Madrid, Hoy, 1931.

Como suele ser habitual en este artista, de nuevo integra la tipografía dentro de la composición formando un todo armónico. En esta ocasión el artista hace un bello juego donde conjuga los conceptos representados por la imagen y la tipografía. Sobre un semicírculo que surge desde la parte inferior de la cubierta y que termina en el ángulo superior derecho, sobre una franja de color blanco, se ha escrito parte del título con una letra redonda cursiva, propia de la escritura caligráfica manual de las personas que comienzan a escribir. El resto del título corresponde al propio nombre del mar por lo que Mauricio Amster lo coloca sobre la mancha azul que lo representa con lo que completa el título y también aclara aún más su representación gráfica, dando la sensación de que se trata de un esquema geográfico para ser utilizado en una lección de geografía.

La composición se equilibra a la perfección con la colocación en una tipografía de rasgos gruesos para escribir el nombre del autor de la obra en el ángulo superior derecho mientras que el ángulo inferior izquierdo se destina al logotipo de la editorial y al nombre de la misma.

Es una cubierta de gran simplicidad tanto en el lenguaje gráfico como en el metafórico pero no por ello deja de ser atrevida y de gran modernidad y bella composición.



La cubierta de la obra de Ernst Toller *Nueva York Moscú*¹⁰⁴³ la resuelve Amster utilizando los dos iconos representativos por antonomasia de ambas ciudades y contraponiéndolos.

La silueta en color negro, colocada en primer plano de la Estatua de la Libertad, simboliza la ciudad de Nueva York, mientras que Moscú está representada por las siluetas de las numerosas cúpulas de la catedral de San Basilio. En esta ocasión se ha utilizado el color rojo y están colocadas en segundo plano.

Pero para no hacer que una ciudad predomine sobre la otra, el artista juega con la tipografía y escribe en una letra de menor tamaño el nombre de la ciudad de Nueva York sobre el propio fondo negro de la Estatua de la libertad en tinta blanca. Por el contrario el nombre de la ciudad de Moscú aparece escrito en un mayor tamaño y en tinta roja, al igual que la silueta dibujada.

Ambos símbolos se han colocado sobre un fondo azul claro a modo de cielo transparente donde ambos colosos se yerguen como símbolo de la ciudad a la que representan.

La tipografía escogida es de palo seco, moderna, de fácil lectura que completa la cubierta sencilla pero que trasmite claramente la temática de la que trata la obra.

¹⁰⁴³ Toller, Ernst. *Nueva York Moscú*. Madrid, Hoy, 1931.

Amster, aunque también elimina la ilustración en algunas de las cubiertas de la editorial Hoy no se puede sustraerse a trabajar con la tipografía como si de una ilustración se tratara. Un claro ejemplo lo encontramos en la cubierta de la obra titulada *Hermano negro*¹⁰⁴⁴ en la que el elemento principal de la composición, en este caso el título de la obra, se ha colocado en la parte central enmarcado en un cuadrado blanco sobre un fondo de color amarillo.



En esta ocasión se ha optado por una letra de gusto decó con un trazo muy grueso especialmente para la palabra negro, escrita con tinta negra y que es el eje central de la novela. Para llamar más poderosamente la atención el artista ha dividido la palabra en dos líneas para ocupar más espacio con unas pocas letras.

También utiliza la tinta negra, pero esta vez sobre el fondo amarillo de la cubierta, para escribir el nombre de la autora de la obra y, para ello, utiliza una letra dibujada a mano, recurso muy recurrente en este artista independientemente de que sean cubiertas exclusivamente tipográficas o que incluyan ilustraciones.

El resto de la información escrita como es la primera palabra que completa el título Hermano, el nombre de la editorial y el logotipo de la misma son de color ocre y se distinguen claramente tanto sobre el fondo blanco destinado para el título como sobre el fondo amarillo del resto de la cubierta.

Nuevamente Amster combina la letra de imprenta de trazo grueso con la letra dibujada a mano.

Toda la composición está equilibrada, centrada a pesar de las múltiples licencias tipográficas utilizadas para su creación. Todas ellas combinan y se conjugan con una gran perfección, armonía y son de fácil lectura y comprensión.

En esta ocasión se ha abandonado la letra cursiva y se han utilizado tipos de imprenta, todos ellos de tendencia moderna al ser de palo seco si bien, no hay una uniformidad tipográfica, sino que, nuevamente, es la combinación de tipos la que produce dinamismo y favorece la lectura del mensaje de la cubierta.



En la cubierta para la obra de Arthur A. Kuhnert *El frente de guerra femenino*¹⁰⁴⁵ el artista, gracias a la distribución del título en una franja blanca, busca la representación una pancarta reivindicativa y, nuevamente, realiza una ilustración sirviéndose de la tipografía.

Amster abandona su característica forma de abordar las cubiertas tipográficas de conjugar la letra dibujada a mano junto a los tipos impresos y opta por una tipografía de imprenta de carácter racionalista,

¹⁰⁴⁴ Paz, Magdalena. *Hermano negro*. Madrid, Hoy, 1931.

¹⁰⁴⁵ Kuhnert, Arthur A. *El frente de guerra femenino*. Madrid, Hoy, 1931.

de fácil lectura según la nueva tipografía surgida de la Bauhaus en la que el objetivo a conseguir es la de una lectura rápida y la clara de la composición del texto.

Amster utiliza el recurso de poner en una tipografía de mayor tamaño aquella parte del título que desea resaltar. En este caso es la palabra femenino es la que tiene los caracteres más grandes y las astas más remarcadas en color negro. La ha colocado en un rectángulo de color blanco, a modo de pancarta, como ya dijimos, ligeramente inclinado hacia el extremo superior derecho. Sobre la palabra femenino aparece el resto del título, también en tinta negra, en una tipografía diferente y más pequeña, pero igualmente basada en la nueva tipografía alemana.

Para el nombre de la editorial y el del autor se emplea una tipografía también de palo seco, al igual que para el título pero esta vez la tinta empleada es blanca con un ligero contorneado en negro para que resalte sobre el color uniforme azul de la cubierta. También está remarcada la línea inferior del rectángulo para darle mayor profundidad como si se tratara de un objeto tridimensional. En este caso, aunque la composición es central, el artista ha introducido un cierto movimiento debido a la mencionada inclinación del plano del título. Con este recurso refuerza el mensaje del logro que supone la incorporación activa de la mujer en la lucha, lucha que se va a llevar a partir de las primeras décadas del pasado siglo XX en la práctica totalidad de las actividades sociales, comerciales y laborales con la incorporación de la mujer a todas las actividades antes reservadas exclusivamente a los hombres.

Finalmente, el logotipo de la editorial aparece en el ángulo inferior derecho acompañando al nombre impreso, aunque en este caso no tiene un papel tan predominante como en otros trabajos anteriores de Amster para esta misma editorial.

8.2.2. La editorial Dédalo y los trabajos en solitario como ilustrador de Mauricio Amster



Con anterioridad, pudimos comprobar que Amster y Rawicz trabajaron conjuntamente en la realización de algunas cubiertas para la editorial Dédalo. El paso de Amster por la editorial Dédalo se limita desde el año 1930 hasta comienzos de 1932¹⁰⁴⁶ dejando numerosos ejemplos tanto en cubiertas ilustradas como exclusivamente tipográficas si bien en algunas es difícil atribuirle la autoría puesto que carecen de firma como sucede en la que ilustra la obra de Irving Fineman *Descentrado*¹⁰⁴⁷ que algunos historiadores se la atribuyen. Sobre un fondo de color negro surge un círculo blanco donde se ha representado una ciudad moderna, en la que los rascacielos se elevan hacia el cielo aunque los

¹⁰⁴⁶ Op. cit. p. 27.

¹⁰⁴⁷ Fineman, Irving. *Descentrado*. Madrid, Dédalo, 1930.

edificios pierden parte de su grandiosidad puesto que más que un paisaje urbano parece como si se tratara de una maqueta de ciudad moderna con las formas de los edificios simplificadas.

En la parte inferior derecha aparece una figura masculina ataviada con la nueva indumentaria propia de los años treinta consistente en chaqueta y corbata. Está representado en una actitud hierática, fría, que no trasluce ningún tipo de sentimiento.

Esta sensación de frialdad que nos produce su contemplación es reforzada por el color elegido: el azul con el que se ha dibujado la totalidad de la figura a excepción de unas finas líneas en negro que delimitan la figura. Podemos decir que es casi la representación de un autómatas más que la de un ser humano que, probablemente, se siente aislado en esa ciudad que va creciendo y que junto a la nueva monumentalidad provoca la pérdida de humanidad. Esta figura es el motivo central de la cubierta y obliga a fijar la vista en ella.

La tipografía elegida es una letra cursiva en color rojo de gran tamaño. La parte superior y la inferior, como es habitual se reserva, para el nombre del autor y el de la editorial respectivamente siendo la tipografía de la primera de corte clásico basada en la letra “antiqua”.

En la cubierta para la obra de A.E.W. *Único tigre*¹⁰⁴⁸ de nuevo Amster representa a un hombre, probablemente inglés, en plena selva india. La figura, de medio torso, se ha colocado en la mitad inferior de la cubierta y es un retrato de rasgos rotundos, perfilados según el arte expresionista alemán que pretende resaltar los rasgos interiores como el sufrimiento, la pasión, las inquietudes de la persona que quedan reflejados en su cara.



En la presente ilustración nos enfrentamos a un rostro de rasgos duros, sobrios, marcados por el transcurso de la vida. En este caso Mauricio Amster utiliza sólo dos colores: el azul cobalto y el negro ya que el tercer color, el blanco, es el color del propio papel que sirve para perfilar la figura.

El fondo es un entramado de ramas como si de la selva se tratara y que recuerda los paisajes misteriosos del aduanero Rousseau.

Es una cubierta en la que la figura del hombre está omnipresente y atrae poderosamente nuestra atención no sólo por sus rasgos, sino también por el anacronismo de la indumentaria tras un fondo de profunda vegetación en la que se vislumbra la luna entre el follaje.

¹⁰⁴⁸ Mason. A.E.W. *Único tigre*. Madrid, Dédalo, 1930?

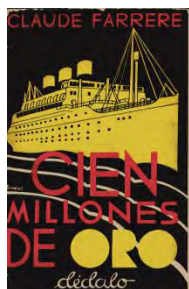
El hombre viste americana, camisa y corbata. Sólo se destaca el enorme gorro de corte militar con el que cubre su cabeza quizá con la idea de que es el único combatiente que, a pesar de las penurias, no pierde su compostura.

Frente a la sobriedad y misterio de la cubierta destaca poderosamente la tipografía de color naranja que produce un fuerte contraste.

La tipografía utilizada para el título es de trazo grueso en consonancia con los modelos ideados por Herbert Bayer (1900-1985) otro de los impulsores de la renovación tipográfica desde las aulas de la Bauhaus. Bayer buscaba un alfabeto funcional, sin remates, de fácil lectura y sin distinción entre mayúsculas y minúsculas.

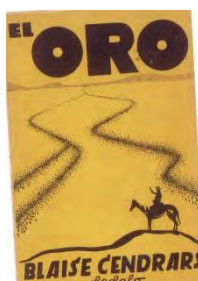
Al pie de la ilustración encontramos el nombre de la editorial escrito con una tipografía de mano alzada y que es símbolo de identidad editorial.

En la cubierta de la obra de Claude Ferrere *Cien millones de oro*¹⁰⁴⁹ nos encontramos con una obra de carácter más comercial y por tanto menos impactante. En esta cubierta se representa a un gran transatlántico que está surcando los mares ya que debajo aparecen una serie de líneas blancas onduladas que representan las olas del mar y que se abren al paso del buque.



El barco resalta sobre el fondo negro de la cubierta dado que es de color amarillo, un ascua de luz y lujo con un elevado coste tal y como se indica en el título *Cien millones de oro* y que pudiera tratarse del Titanic que en su viaje inaugural naufragó.

Nuevamente, el artista otorga una gran importancia a la tipografía utilizando la letra Futura de Paul Renner para la primera parte del título puesto que para la palabra *Oro* utiliza otra tipografía más propia del Art Decó como la de Lucien Bernhard de 1929 y que le sirve para evocar a través de las esferas que forman las dos vocales de la palabra oro a dos monedas de ese metal.



El nombre del autor se coloca en la parte superior de la cubierta en tinta roja como la práctica totalidad del título a excepción, como ya se ha mencionado, de la palabra *ORO*.

El oro vuelve a ser tema de una narración y Amster dibuja una cubierta diferente para una obra relacionada con el codiciado metal. En esta ocasión se trata de la obra de Blaise Cendrars *El Oro*¹⁰⁵⁰ en la que sobre una cubierta de fondo amarillo dibuja un zigzagueante camino con unas líneas y una serie de puntos negros. En la parte inferior de la cubierta se representa un montículo realizado con una línea negra

¹⁰⁴⁹ Ferrere, Claude. *Cien millones de oro*. Madrid, Dédalo, 1931.

¹⁰⁵⁰ Cendrars, Blaise. *El oro. La maravillosa aventura del general Augusto Suter*. Madrid, Dédalo, 1931.

pero, esta vez de trazo grueso. Sobre este pequeño monte está la figura pequeña de un hombre montado a caballo. Ambos son de pequeño tamaño para resaltar la inmensidad del árido paisaje frente al ser humano.

La tipografía es de trazo grueso, especialmente la destinada al título colocado en la parte superior de la cubierta y del que se ha eliminado el subtítulo para reforzar y atraer nuevamente la atención sobre la palabra *ORO* que tanto esfuerzo, codicia y sufrimiento padecen los hombres para obtenerlo.

El nombre del autor se ha colocado en la parte inferior de la cubierta, algo poco usual ya que se evidencia que el artista quería llamar la atención casi de forma exclusiva sobre el título de la obra.

Ambas tipografías son de color negro y producen un gran contraste sobre el amarillo del fondo.



La cubierta de la obra de André Gide *Escuela de mujeres*¹⁰⁵¹ destaca por su sobriedad pero no por ello pierde su atractivo y su contundencia así como fuerza expresiva.

En este caso el artista ha escogido una pizarra negra, elemento indispensable en las aulas y sobre la que ha escrito con una letra cursiva de gran dinamismo y decorativa en color blanco para que destaque sobre la pizarra negra el título de la obra como si éste hubiese sido escrito con tiza blanca. Este recurso ya lo habíamos apuntado al hablar de la obra *Memorias de una maestra* realizada por Rawicz utilizando exclusivamente la tipografía.

Los bordes de la pizarra son de color rojo al igual que el rectángulo colocado en la parte superior destinado para inscribir el nombre del autor.

El fondo de la cubierta es de color amarillo por lo que todos los elementos destacan con gran viveza.



En la cubierta de la obra *La voz que clamó*¹⁰⁵² de John Lindsey la ilustración, a pesar de su gran tamaño, está en un segundo plano dado que la importancia nuevamente se traslada a la tipografía. De nuevo, pensamos en la influencia de Rawicz. El artista escoge una letra basada en la letra romana clásica de gran tamaño, especialmente con la que se escribe la palabra *Voz*. El color amarillo es el escogido para el que la letra destaque fuertemente sobre la ilustración consistente en una cruz de color magenta con una ligera inclinación.

¹⁰⁵¹ Gide, André. *Escuela de mujeres*. Madrid, Dédalo, 1931.

¹⁰⁵² Lindsey John. *La voz que clamó*. Madrid, Dédalo, 1931.

El nombre del autor se ha colocado, como suele ser habitual, en la parte superior en tinta blanca con una tipografía de palo seco pero de trazo quebrado y, en la parte inferior, aparece el nombre de la editorial con su habitual letra cursiva. Es una cubierta sobria, pero fuertemente contrastada.

En la cubierta de la obra *El infierno diplomático*¹⁰⁵³ de H. R. Berndorff Amster hace una atractiva composición en la que la tipografía se convierte en una auténtica ilustración ya que la palabra *Infierno* la dibuja con una letra cursiva a la que la añade en la parte superior de cada letra una llama a modo de representación del fuego eterno propio del infierno. El resto del título está escrito con una letra de aspecto tridimensional debido a su sombreado que produce esa sensación de relieve.



La tipografía es de color blanco tanto para el título como para indicar al autor de la obra colocado en la parte superior logrando nuevamente un fuerte contraste debido al negro intenso del fondo de la cubierta.



Amster tampoco se resiste a utilizar un desnudo femenino para ilustrar la cubierta de la obra de Blaise Cendrars *El plan de la aguja*¹⁰⁵⁴. Sobre un fondo negro que permite el contraste de la composición, Amster coloca en el centro de la cubierta un desnudo femenino realizado de forma simple ya que se limita a dibujar el contorno con una línea blanca.

La mujer cubre su rostro con una mano mientras que con la otra cubre su sexo. Alrededor de la figura se han dibujado trece manos de color rojo, ávidas por acercarse a la mujer que la rodean y acosan. Son manos que pertenecen a personas uniformadas por el tipo de puño ajustado, de color amarillo que rodea las muñecas.

En esta ocasión, aunque el dibujo es de una gran fuerza expresiva y de una bella composición el mensaje queda menos explícito que en otras obras realizadas para la misma editorial.

Como suele ser costumbre en la mayoría de sus composiciones, en esta cubierta se combinan diferentes tamaños tipográficos siendo los del título de trazo grueso y tradicional ya que se inspiran en la letra romana. Para el nombre del autor las letras presentan una ligera inclinación y son de trazo más fino.

¹⁰⁵³ H. R. Berndorff *El infierno diplomático*. Madrid, Dédalo, 1932

¹⁰⁵⁴ Cendrars, Blaise. *El plan de la aguja*. Madrid, Dédalo, 1931.

8.2.3. Cubiertas anónimas de la editorial Dédalo pero atribuibles a Mauricio Amster

La cubierta para la obra de Miles Burton *El misterio de High Eldersham*¹⁰⁵⁵ recuerda a algunos carteles cinematográficos que anunciaban películas de misterio de esos primeros años del cine influenciados por el expresionismo cinematográfico alemán que encontraba en las películas de misterio y terror una buena cantera para atrapar las emociones del espectador.



En esta ocasión atribuimos la autoría a Mauricio Amster aunque la cubierta no está firmada puesto que existen algunos rasgos característicos de este artista si bien los recursos de Amster son casi infinitos a la hora de hacer atractiva la cubierta a la vez que comprensible al espectador.

Esta obra ejerce a los ojos de quienes la contemplan una fuerte atracción. Hay dos elementos que dirigen la mirada del espectador hacia el lugar que el artista quiere resaltar. Uno de ellos es la figura humana, dibujada de espaldas, cubierta por una capa con capucha que también le cubre la cabeza y que está colocada en un primer plano, ocupando más de la mitad inferior de la composición. Esta figura se yergue imponente al estar iluminado su contorno por un gran círculo luminoso central de un potente color amarillo y con una serie de circunferencias dibujadas con finas líneas negras.

La sensación de soledad, de misterio en un paisaje que se intuye agreste por los escasos elementos que el artista utiliza para describir el entorno: una rama de pino en el ángulo inferior derecho, una cabra, animal que crece en lo alto de riscos escarpados y que se la representa corriendo por el terreno. Éstos son elementos que equilibran la composición, sitúan al espectador en la escena pero no distorsionan la sensación de soledad y misterio. La potencia de la misteriosa luz anula a la que surge de la vela que la sombra humana lleva en la mano y que hasta el momento de encontrarse con este gran foco desconocido le ha sido útil para llegar hasta allí, pero que ahora está completamente eclipsada y la luz amarilla de la vela se funde con la luz del círculo.

Como en la mayoría de las cubiertas surgidas de la mano de este artista, la tipografía no es únicamente el elemento necesario para transmitir el mensaje del título y del nombre del autor de la obra, sino que se integra en la composición como otro elemento decorativo más. Contribuye también a atribuir a Amster esta cubierta el hecho significativo y característico de este artista de utilizar diferentes tipos de imprenta. Generalmente, utiliza tanto los tipos de imprenta modernos, carentes de toda ornamentación junto a unas letras dibujadas a mano. En esta ocasión encontramos el título y el nombre del autor de la obra escritos en letras

¹⁰⁵⁵ Miles, Burton. *El misterio de High Eldersham*. Madrid, Dédalo, 1933.

dibujadas a mano y en los dos colores predominantes de la composición el oscuro y el amarillo, la luz y la sombra, la claridad y el misterio, elementos presentes como hemos apuntado en toda la cubierta.

La tipografía escogida es pues una letra cursiva, utilizada con frecuencia por el artista y que sirve para informar sobre el título de la obra colocado en la parte superior debajo del nombre del autor también en cursiva, si bien esta última es mucho más elegante.

Otra cubierta no firmada pero cuya autoría puede ser de Amster es la que anuncia la obra de Fred. D. Pasley *Al Capone*¹⁰⁵⁶. Para esta cubierta el artista ha escogido un fondo negro con la finalidad de representar en ella el gran negocio de uno de los gánsteres más famosos de la década de los años veinte en Estados Unidos: Al Capone. En el centro de la cubierta y en diagonal, el artista ha dibujado un billete de un dólar americano y sobre él una botella de whisky. Con estos dos elementos Amster nos explica cómo Al Capone pudo amasar su fortuna gracias al contrabando de bebidas alcohólicas, en especial whisky durante la Ley Seca promulgada en los Estados Unidos.



Junto a las dos ilustraciones y, como es característico de toda la obra gráfica de Amster, la tipografía también juega un importante papel. El título se ha escrito con grandes letras cursivas en tinta roja, color elegido no solamente por su fuerte contraste con el negro del fondo, sino porque el nombre del gánster implicaba sangre y dolor en ajustes de cuentas entre mafias y la muerte de gente inocente que se enfrentaba a su lucrativo negocio al margen de la ley.

El nombre del autor de la obra, por el contrario, está escrito en tinta blanca que destaca al igual que el contorno de la botella.

8.2.4. Las cubiertas de Mauricio Amster para otras editoriales de vanguardia

Los trabajos de Mauricio Amster desde su llegada a España fueron solicitados por la práctica totalidad de las editoriales del momento¹⁰⁵⁷ tanto las denominadas de *avanzada* como aquellas que, con anterioridad a la creación de esas editoriales, buscaron la renovación de la imagen externa como la de los contenidos de los libros.

Amster se puso al servicio de las editoriales cuya característica era la de acercar la lectura a las clases sociales más desfavorecidas, aquellas que con gran esfuerzo deseaban ampliar sus conocimientos y para las que algunas editoriales, agrupadas bajo la denominación de populares, publicaban obras a un precio muy

¹⁰⁵⁶ Pasley, Fred D. *Al Capone*. Madrid, Dédalo, 1931.

¹⁰⁵⁷ Una visión general de la obra de Amster tanto de la realizada en España como la posterior realizada en el exilio está recogida en el catálogo de la exposición *Mauricio Amster, tipógrafo*. Valencia, IVAM, Centre Julio González, 17 abril-8 de junio de 1997.

asequible aunque fueran en muchas ocasiones obras no completas de los éxitos del momento que al editor interesaba difundir por cuestiones ideológicas. A esta producción popular también se sumaron algunas de las editoriales *de avanzada*, creando colecciones o series de tipo popular.

Para este tipo de colecciones populares Amster siempre elige unas cubiertas simples, con dibujos próximos a las caricaturas tan populares y apreciadas en los trabajos de imprenta desde el siglo XIX. Amster busca transmitir un mensaje directo, eliminando cualquier tipo de ambigüedad tanto si están ilustradas como si son exclusivamente tipográficas.

8.2.5. La editorial Oriente germen de las editoriales de vanguardia y las cubiertas de Amster

La editorial Oriente, al igual que muchas otras editoriales de esos años, crea una colección más económica para difundir determinadas obras. En este caso se trata de la colección que lleva por nombre *Documentos políticos* y, para facilitar su identificación por parte del lector, va a mantener constante el diseño de la cubierta, introduciendo unas pequeñas variantes siempre exclusivamente tipográficas.



Un ejemplo los encontramos una obra de Federico Engels *Socialismo utópico, socialismo científico*¹⁰⁵⁸ en la que en la contracubierta se anuncia un próximo título sobre el *Triunfo del plan quinquenal*.

Es una cubierta a tres tintas negra, tierra y blanca siendo el blanco el color del fondo del papel en el que el artista utiliza también para su composición.

En esta cubierta el título y el nombre del autor de la obras se colocan juntos y ambos se han inserto dentro de un círculo de color blanco con una tipografía donde existe un juego perfecto entre una tipografía de palo seco junto con elementos decorativos del Art Decó. Ambas tipografías se combinan con otra dibujada a mano y que, a su vez, tiene otras tres variantes: una para la palabra *socialismo* que tiene un trazo más grueso con la finalidad de remarcar dicho término y que por añadidura se repite doblemente en el título, otra para el término *utópico* y, finalmente una nueva para la palabra *científico*.

Para todos estos caracteres se utiliza una tinta de color tierra que destaca vivamente sobre el fondo blanco.

Nuevamente Amster utiliza una tipografía cursiva, dibujada a mano, para escribir el título de la colección en una franja de color tierra en la parte superior de la cubierta. En este caso, en lugar de utilizar una tinta negra como la utilizada para

¹⁰⁵⁸ Engels, Federico. *Socialismo utópico, socialismo científico*. Madrid, Oriente, s.a.

el título utiliza el color blanco sobre fondo tierra, combinación con la que juega en toda la composición de la cubierta.

Para ornamentar la cubierta utiliza una serie de franjas que coloca de forma inclinada en la mitad izquierda en las que se alternan el color blanco con el color tierra y que progresivamente aumentan de tamaño.

Finalmente, y para transmitir con gran claridad el carácter popular de la publicación que es asequible para todos los bolsillos, el artista destaca en el ángulo inferior derecho en un círculo de color tierra en contraste con el gran círculo blanco destinado al autor y al título el precio de la obra que es de 60 cts. escrito con tipos de gusto decó.



Por lo que respecta a la contracubierta ésta sirve para anunciar un próximo título que, como ya se ha mencionado, se trata de la obra de V Molotov *El triunfo del plan quinquenal*. En este caso el artista modifica la posición del círculo aunque el resto de los elementos lo mantiene invariable para que exista una continuidad con la colección.

En este nuevo título podemos ver repetido el esquema de la cubierta anterior ya que aparecen las rayas transversales, el juego y el uso de diferentes tipografías desde la letra cursiva para el título y la futura para el nombre de la colección.

Los títulos de esta colección son todos ellos de adoctrinamiento político por lo que deben ser asequibles a la gran mayoría de las personas, especialmente a los trabajadores aunque no por ello el editor descuida la cubierta de las mismas.



Continuando con cubiertas exclusivamente tipográficas realizadas por Amster para la editorial Oriente encontramos la obra de M. Ilin *Moscú tiene un plan*¹⁰⁵⁹ en la que la combinación de colores del título en negro y rojo nos evoca la imagen de la Unión Soviética y la planificación de su industria y economía.

Sobre un fondo amarillo el artista coloca el título en oblicuo con la idea de conferir dinamismo a la composición y en él se intercalan los dos colores: el negro para la primera y la última palabra del título *Moscú* y *Plan* así como el tamaño de letra mayor y se refuerzan para que destaquen sobre el fondo.

Por el contrario, el resto de las palabras que componen el título *tiene* y *un* son de menor tamaño.

La tipografía elegida es diferente para indicar el nombre del autor. Para esta ocasión es una letra cursiva en tinta roja.

¹⁰⁵⁹ Ilin, M. *Moscú tiene un plan*. Madrid, Oriente, 1932.

El logotipo de la editorial aparece en color rojo en el ángulo inferior derecho y sirve para equilibrar el vacío de la parte inferior en contraposición a la superior donde se ha colocado el nombre del autor.

Toda la cubierta es atractiva dado el impacto visual producido por la mezcla de colores y tamaño de las letras.

Para ilustrar la cubierta de la obra de Paul Louis *Panorama político del mundo*¹⁰⁶⁰ Amster nuevamente hace prevalecer la tipografía frente a la ilustración y para ello utiliza la letra Futura de palo seco símbolo de modernidad impuesto por las nuevas tendencias en el ámbito de la tipografía.



Junto a la belleza tipográfica busca también el contraste para llamar la atención de los posibles compradores de la obra. Para ello utiliza un fondo negro sobre el que escribe, con letras rojas bordeadas de un filo blanco para producir sensación de profundidad, el título de la obra que está ligeramente inclinado y que ocupa la práctica totalidad de la cubierta si bien deja libre la parte superior para poder mencionar al autor de la obra.

Cada palabra del título ocupa una línea y en el lugar destinado a la preposición *del*, al ser la palabra de menor longitud, Amster rellena el espacio para dar sensación de alineación con un pequeña representación del planeta tierra.

En el ángulo inferior derecho se ha escrito el nombre de la editorial si bien en esta ocasión se ha prescindido del logotipo y se ha escrito su nombre por extenso.

Como es habitual en las cubiertas de Amster también en esta ocasión la cubierta a pesar de su simplicidad es de gran impacto visual.

Una cubierta resuelta con un cierto grado de humorismo es la que el artista crea para la obra de Jorge A. Barnett que lleva por título *Infortunios conyugales*¹⁰⁶¹ en la que a pesar de su ingenuidad y de la sencillez del dibujo éste posee una fuerza expresiva sorprendente y explicita claramente el tema de la obra.



En esta ocasión el artista dibuja sobre el fondo negro de la cubierta dos camas que están separadas por un muro. Las camas están hechas con una tenue línea blanca que destaca sobre el fondo negro y además tienen su ropa de cama dibujada así como sus mesillas con lámparas en una clara representación de un hogar feliz y con muebles modernos y de líneas rectas. Es un dibujo nos recuerda algunas de las ilustraciones para obras infantiles, pero que, sin embargo encierra un claro mensaje para los adultos.

¹⁰⁶⁰ Louis, Paul. *Panorama político del mundo*. Madrid, Oriente, 1931.

¹⁰⁶¹ Barnett, Jorge A. *Infortunios conyugales*. Madrid, Oriente, 1929.

De nuevo Amster, como en muchos otros de sus trabajos para la tipografía elige una letra cursiva de trazo grueso en color amarillo y en la que las contraformas de las letras están coloreadas.

Para escribir el nombre del autor abandona la cursiva y nuevamente rellena las contraformas de las letras para lo que elige una tipografía de gusto decó de grueso trazo.

El logotipo de la editorial destaca en el ángulo inferior derecho e, independientemente de su valor decorativo que identifica a la editorial, sirve para equilibrar la composición siendo un contrapeso visual frente a la fuerte mancha amarilla del título.

La cubierta está bordeada por una franja de color gris con la finalidad de resaltar aún más el dibujo.



Una cubierta en la que Amster nos muestra su conocimiento del arte del diseño gráfico es la que corresponde a la obra de Juan Antonio Cabezas *Señorita 0-3*¹⁰⁶². En ella, sobre un fondo que es un collage compuesto a base de diferentes páginas de periódico, el artista dibuja un gran teléfono de color blanco en el que, en lugar de números, en el círculo del marcador aparece la palabra novela desconcertando al lector. El título de la obra se coloca encima del auricular del teléfono y corresponde a la palabra *Señorita* mientras que los dígitos al texto en el que especifica que es la señorita 0-3, empleada de telefonista y que se identifica por ese número.

La cubierta produce un fuerte impacto visual, es de gran modernidad y atrevimiento a pesar de utilizar para ella elementos simples y de fácil comprensión. En ella se muestra el mundo actual en el que la información comienza ya a considerarse un gran valor y en el que la tecnología empieza a deshumanizar el individuo que comienza a no ser reconocido por su nombre sino por una simple combinación de números.

El tono predominante de la cubierta es el azul muy tenue junto al blanco que potencia la tipografía, de palo seco y de trazo grueso en color negro.



El recurso de utilizar como fondo de la cubierta páginas de los periódicos ya había sido utilizado anteriormente por Amster para la segunda edición de la obra de Elías Eremburg *Julio Jurenito*¹⁰⁶³ en la que un mapa de Europa surge de esas páginas que quedan rotas mientras que en el mapa se dibuja una trinchera hecha con espinos

¹⁰⁶² Cabezas, Juan Antonio. *Señorita 0-3*. Madrid, Oriente, 1932.

¹⁰⁶³ Eremburg, Elías. *Julio Jurenito*. Madrid, Oriente, 1931.

en la que hay un cañón.

Con esta cubierta parece como si Amster nos quisiera hacer más explícitas las noticias que podemos encontrar en la prensa al dibujar dicho mapa con el detalle de las trincheras y con el de un barco que se aleja de las costas de los países nórdicos.

El color predominante es el ocre que es el color del mapa bordeado de color azul simbolizando el mar. Las páginas del periódico se convierten, si no se fija la excesivamente la atención, en pequeñas olas propias del mar.

En esta cubierta Amster juega con el espectador y le presenta una cubierta donde lo representado no refleja la realidad, la propia representación del armamento es infantil, en un guiño, si bien muy ligero al mundo del surrealismo que comenzaba a extenderse entre los artistas.



Una cubierta en la que el dibujo es simplemente una excusa para poder ubicar y aclarar el título de la obra de André Malraux titulada *Los soviets en China o los conquistadores*¹⁰⁶⁴. Sobre un fondo de color negro ha dibujado una estructura similar a una puerta de madera, en color amarillo, ornamentada con elementos decorativos propios de la arquitectura china. De la puerta cuelga, a modo de cortina, una tela roja en la que el artista ha escrito el título en tinta blanca y en la que nuevamente combina la letra cursiva con la letra propia de imprenta. Ambas son de trazo grueso para que el título resalte ante los ojos del posible comprador. En la parte superior, en el centro, se ha colocado una estrella roja símbolo de los soviets.

El nombre del autor está ubicado en la parte superior escrito en letra cursiva en tinta blanca para que, igualmente, destaque sobre el fondo negro.



Es una cubierta que atrae la atención por la simplicidad de rasgos, el predominio de las estructuras geométricas y en la que se puede apreciar cierta influencia del racionalismo alemán si bien queda mitigada por la inclusión de la ilustración.

Para la editorial Oriente Amster realiza una cubierta que tiene cierta semejanza con otra ya realizada para la editorial Hoy. Se trata de la obra de Rafael Vidiella *De París a la cárcel modelo de Madrid*¹⁰⁶⁵ y en ella nuevamente utiliza una ventana enrejada como símbolo de la cárcel. En esta ocasión la ventana es el único vano que se puede apreciar dentro de un grueso muro de ladrillos que sirve de fondo a la cubierta del libro.

¹⁰⁶⁴ Malraux, André. *Los soviets en China o los conquistadores*. 2ª ed. Madrid, Oriente, 1931.

¹⁰⁶⁵ Vidiella, Rafael. *De París a la cárcel modelo de Madrid*, Madrid, Oriente, 1931.

La ventana es de pequeño tamaño, oscura, pues su fondo es de color negro, con barrotes y, en ella, en el exterior aparece un cartel en color blanco sobre el que se ha escrito en tinta roja y en letra cursiva el título de la obra.

La proporción del tamaño de la ventana con respecto al resto de la cubierta es pequeño con la clara intención de resaltar las terribles condiciones de las cárceles para los presos privados de libertad.

Toda la cubierta inspira una cierta tristeza por los colores elegidos: negro gris y el rojo que Amster lo utiliza siempre para subrayar el aspecto más dramático que encierran las narraciones.

Junto a las cubiertas ilustradas en algunas de las obras de esta editorial Amster decide hacer cubiertas exclusivamente tipográficas en las que el juego y la combinación de caracteres son los que conforman la composición aunque en ciertas ocasiones se permite la licencia de incluir alguna ilustración que complete o sirva de mero adorno a la cubierta tipográfica. Como ejemplos encontramos la cubierta de la obra de N.V. Krylenko *El sabotaje del plan quinquenal*¹⁰⁶⁶ en la que la



práctica totalidad de la cubierta está ocupada por el título escrito con letra cursiva y en la que se combina la tinta negra y la tinta roja destinando esta última para las palabras más significativas del título como son *sabotaje* y *quinquenal* que nos anuncia el fracaso de toda una planificación previa. Pero por si quedara alguna duda sobre la palabra *quinquenal*, Amster la hace comprensible incluyendo en el lado derecho un gran dígito que es el número 5 también en tinta roja. Junto a este número ha dibujado una gruesa cadena que finaliza en una bola de hierro símbolo de la falta de libertad, en este caso para poder actuar.

Por lo que respecta a la información referente al autor, colocada en la parte superior, nuevamente se escoge la tinta roja pero, en esta ocasión, los tipos son de imprenta, de palo seco, modernos y atractivos. Justo debajo del nombre del autor en tinta negra se ha especificado su cargo para dar mayor importancia y credibilidad al relato.

Como es práctica habitual en muchas editoriales el nombre de la misma aparece en la parte inferior y, nuevamente, combina en la frase la tinta negra y roja. La primera para la palabra *editorial* y la segunda para la palabra *Oriente*, nombre de la editorial.

Dos cubiertas meramente tipográficas que corresponden a las obras de André Gide *Corydon*¹⁰⁶⁷ y a la de Basilio Tozer *Historia de una vida terrible*¹⁰⁶⁸

¹⁰⁶⁶ Krylenko, N. V. *El sabotaje del Plan Quinquenal*. Madrid, Oriente, 1931.

¹⁰⁶⁷ Gide, André. *Corydon. La novela del amor que no puede decir su nombre*. 3ª ed. Madrid, Oriente, 1931.

¹⁰⁶⁸ Tozer, Basilio. *Historia de una vida terrible*. Madrid, Oriente, 1931.

presentan rasgos totalmente diferenciados que las hacen singulares y, por tanto, diferencian netamente una obra de la otra.

En la primera, que corresponde a la 3ª edición de ese título, puesto que la primera es anónima, Amster de nuevo combina la letra cursiva con los tipos propios de la imprenta y también combina los colores de la cubierta con la tinta de la tipografía.



En esta ocasión la cubierta se ha concebido como un cuadro en el que el fondo es de color negro y está bordeado con un grueso marco magenta. Dentro de él se ha inscrito en tinta blanca el título de la obra, siendo la palabra *Corydon* la más importante y, en esta ocasión, el artista hace que se desborde del marco dibujado cosa que no ocurre con el resto del título. La palabra llega a ocupar la anchura de la cubierta.

En la parte inferior se cita el nombre del prologuista, en este caso Gregorio Marañón, algo poco frecuente en la cubierta ya que esta información, generalmente es propia de la portada de la obra. Se ha podido incluir con la finalidad de animar más a la lectura por ser el Dr. Marañón un personaje gran prestigio.

A pesar de la gran dificultad de distribuir toda la información referente al libro como es el título, el autor, el prologuista, el número de edición y la editorial, el artista resuelve hábilmente esta cuestión y, aunque el resultado es el de una cubierta abigarrada, ésta es de fácil legibilidad debido a las combinaciones tipográficas utilizadas en su concepción.



Por el contrario, en la segunda cubierta sobre un fondo de color morado se escribe el título en el que no se combinan diferentes modelos tipográficos y se opta por una letra de palo seco, de trazo grueso y decorativa. De hecho, es una cubierta que nos recuerda los primeros fotogramas de una película en la que aparece el título escrito en una letra decorativa. En la cubierta, a diferencia de lo que ocurre en la pantalla cuando el cine es en esos años en blanco y negro, la cubierta combina dos colores: el amarillo y el rojo utilizando este último para la palabra *terrible* reforzando el mensaje dramático que encierra la narración.

El nombre del autor y el de la editorial se han colocado en la parte superior e inferior respectivamente y se ha empleado una letra de palo seco pero, esta vez, de tendencia racionalista que también contrasta con esa letra expresionista, dado que se busca transmitir sentimiento al contemplar la cubierta.

8.2.6. La editorial Ulises y Mauricio Amster. Un paso más para la internacionalización del arte de las cubiertas

La irrupción de la Editorial Ulises dentro del mundo editorial español responde, tal y como los directores de la misma expresan en su primer libro puesto

a la venta siendo una obra de la escritora francesa Colette de título *Mitsou*,¹⁰⁶⁹ en el que en las últimas páginas sin numerar y al margen de la narración expresan que: «*Ediciones Ulises lanzan a la mar su quilla con el esfuerzo, el entusiasmo y la seguridad de que han de recorrer un amplio periplo literario. Traen la advocación de un héroe, y fieles a ella, han de vencer todas las adversidades, aunque acaso más humanas que el personaje mítico, habrán de dejarse seducir por algunas sirenas literarias de lectores que buscan para sus apetencias de curiosidad una anchura de límites y una infinita variación de prismas, de reverberaciones, de reflejos. Ediciones Ulises, vienen a servir, en primer término, a este público actual, lleno de múltiples inquietudes, a este público vivo, vibrante, que caracteriza nuestra época. Por esto, Ediciones Ulises no se encierran en ningún paso angosto, unilateral y previamente determinado, no quieren una dirección rígida y única. Ediciones Ulises no tienen preferencias ni privilegios de destino. Al contrario, ellas prefieren anchura de alta mar, para desde allí, dirigir fácilmente su navegación al comercio y al tráfico de todas las costas. Seleccionarán obras, pero no rutas, porque entienden que las obras de valor pueden encontrarse en todas las direcciones. Ediciones Ulises seleccionarán valores, pero no tendencias, porque creen también, por la misma razón que en todas las tendencias hay obras de mérito, dignas de ser conocidas y difundidas. Con estas garantías, los lectores de Ediciones Ulises podrán estar seguros de que han de desfilar por sus manos gran parte de las obras maestras que se produzcan actualmente en todos los órdenes de la actividad literaria. Ediciones Ulises tienen la ambición de abarcar infinitos sectores, de penetrar en todos los reductos, de conquistar todos los campos. Su misma inquietud, constante y cambiante, será una manifestación justificativa de que las Ediciones Ulises aspiran y han de conseguirlo, a extender, a ampliar, a difundir por España la voz inconfundible del espíritu contemporáneo*».

Este espíritu contemporáneo también se reflejará en las cubiertas de sus obras y, las más modernas serán obra de Mauricio Amster que, como es habitual a lo largo de su obra, vamos a encontrar cubiertas dibujadas por el artista, el empleo de la fotografía y, finalmente, cubiertas exclusivamente tipográficas en las que el artista utiliza la tipografía como medio para transmitir información y para que sirvan de ornamento al libro debido a la tipografía elegida, la combinación de tipos y la disposición de los mismos en el espacio, con una clara influencia alemana y cierta reminiscencia del neo futurismo que resurgía en los años 20.

8.2.7. La realidad reflejada en las cubiertas de Mauricio Amster gracias a la fotografía

Hemos repetido a lo largo del presente trabajo cómo el fotomontaje en las cubiertas era una potente arma crítica que fustigaba especialmente al capitalismo y al fascismo por medio de las creaciones del artista alemán John Heartfield.

¹⁰⁶⁹ Colette. *Mitsou o la iniciación amorosa*. Madrid, Ulises, 1929.

Amster, por el contrario cuando emplea la fotografía rebaja el alto nivel crítico y, aunque en algunas ocasiones son cubiertas de denuncia están desprovistas de la mordacidad y crueldad de las cubiertas alemanas, quizá en consonancia con las premisas editoriales de ser contemporáneos y de estar abiertos a múltiples tendencias. Algunas de estas cubiertas se asemejan a los fotogramas cinematográficos en el momento en el que el cine comienza a inundar y expandirse por todos los territorios.



Una de las cubiertas de mayor compromiso social es, sin duda, la que ilustra la obra de Wiaceslaw Chickoff *Juventud podrida*¹⁰⁷⁰.

En ella Amster utiliza una fotografía en color sepia de tres niños cuyas cabezas se sitúan en la diagonal de la composición y en la que uno de ellos sostiene despertando en nosotros compasión hacia ellos por las duras condiciones de su vida por ser unos niños que han tenido una infancia terrible y que, de cara a su próxima juventud, hubieran ya vivido en su infancia experiencias que les han hecho madurar y desear un cambio de sus condiciones sociales, cambio que buscarán desesperadamente incluso al margen de cualquier norma social. Como denuncia de esta situación Amster, en este caso, no utiliza la técnica del fotomontaje sino que opta por la fotografía, quizá para centrar la mirada exclusivamente en esos niños que actúan como adultos, y que los dos varones mantienen una mirada en cierta forma desafiante, mostrando el gran esfuerzo físico que tiene que realizar para llevar a una niña apoyada en su cintura. Por otra parte, la pequeña niña dirige la mirada hacia abajo, al margen de la aptitud de los dos niños que la acompañan. La composición de la cubierta es en diagonal y la fotografía de los tres pequeños ocupa las tres cuartas partes de la composición. La fotografía, debido a su color, destaca sobre un fondo de azul muy pálido para hacer resaltar más aún la imagen.

Con respecto a la tipografía que acompaña a la composición ésta refuerza el mensaje tal y como es costumbre en la gran mayoría de los trabajos de este artista. En ella se combina la letra de tipos de imprenta con la letra dibujada manualmente. Utiliza ambas formas para el título de la obra *Juventud Podrida*, la primera palabra está escrita con tipos de imprenta de palo seco que denotan la opción del artista por la renovación tipográfica. El segundo elemento del título, la palabra podrida, por el contrario, está escrita con letra manual, con gruesos trazos, subrayando la condición de esta juventud. El nombre del autor de la obra también está escrito con letra manual de color blanco. Su trazo es muy diferente, mucho más sutil, pasa incluso más desapercibido, como si en este caso el autor fuera un elemento más secundario frente a la situación dramática de los tres niños.

¹⁰⁷⁰ Chickoff, Wiaceslaw. *Juventud podrida*. Madrid, Ulises, 1931.

Es una de las cubiertas donde la denuncia ante la injusticia está explícita con la intención de llamar poderosamente la atención a los posibles lectores de la obra y a los transeúntes que pudieran contemplar la cubierta desde los escaparates o desde los quioscos de prensa. En este caso la cubierta es un auténtico grito en la calle como se decía de la publicidad en los carteles en los años treinta, pero un grito que no llama al consumo sino que denuncia y que pretende agitar las conciencias de todos aquellos que la contemplan. Unos pocos años después nuevamente el cartel en nuestro país se pondrá plenamente al servicio de las ideas políticas y será una poderosa arma durante nuestra terrible Guerra Civil.

Por último, de la gran producción de cubiertas de Mauricio Amster para esta editorial, encontramos aquellas en las que la fotografía ha sufrido una cierta manipulación por parte del artista, si bien no pueden llegar a considerarse auténticos fotomontajes.

En esta línea encontramos *La vida de Bakunin*¹⁰⁷¹ de Elena Iswolsky en la que sobre una fotografía de un suelo adoquinado aparece humeante una bomba que el artista ha incluido en la composición dibujándola.



Esta imagen produce una sensación de soledad y desamparo ante un peligro inminente. El tono oscuro de la bomba y su ubicación en la composición hace que nuestra atención se centre especialmente en ella. Los únicos elementos que acompañan a esta imagen desoladora son el nombre de la autora y el título de la obra escrito en rojo con una tipografía de palo seco de grosor fino para el nombre de la autora y de un trazo más grueso para el título. En este último se mantiene la inclinación de las líneas de los adoquines.

La elección del color rojo para la tipografía no es gratuita dado que no solamente produce un fuerte contraste sino que también nos evoca el derramamiento de sangre que toda revolución suele conllevar.



Amster, para ilustrar la primera edición de la obra *Gentes sin patria*¹⁰⁷² de Adam Scharrer utiliza una fotografía en la que se representa a un grupo de personas que son atendidas por unos soldados que les entregan un paquete, posiblemente, de comida. Como motivo central, que dirige nuestra mirada hacia la composición, el artista ha colocado una bandera roja de un fuerte contenido simbólico dentro de la propia composición. Es esta bandera la que parece amparar a todas aquellas personas que han perdido su patria y se debe refugiar en otra tierra.

El rojo también sirve para escribir el título de la obra mientras que el subtítulo se escribe en color blanco.

¹⁰⁷¹ Iswolsky, Elena. *La vida de Bakunin*. Madrid, Ulises, 1931.

¹⁰⁷² Scharrer, Adam. *Gentes sin patria*. 1º ed. Madrid, Ulises, 1930.

Por el contrario, para una segunda edición de esta obra Amster si bien mantiene el símbolo de la bandera como elemento aglutinante y protector, en este caso ha abandonado la fotografía y ha realizado un dibujo. En él se representa a un grupo de gente con los brazos extendidos, en una clara actitud de pedir auxilio,



frente a unos soldados que también tienen los brazos en alto. Al pie de la bandera hay una sola figura que representa un líder político y, como tal, preside la escena. Toda la cubierta está realizada en los colores, rojo, blanco, negro y ocre que la confiere un fuerte dramatismo a pesar de que las figuras que el dibujante representa están hechas con trazos simples, carentes de detalle pero que sirven para acentuar la crítica social a través de su representación.

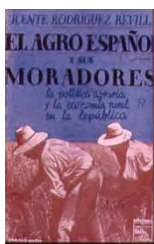
Para la obra *Una mujer en su ventana*¹⁰⁷³ de Drieu la Rochelle, Amster emula con su trabajo al cartel de cine. En esta cubierta una bella mujer, que podría ser actriz por su belleza y forma de posar ante la máquina fotográfica, se asoma a una ventana con la mirada perdida en el infinito. En esta ocasión la fotografía empleada es en blanco y negro y el artista interviene utilizando un color sepia en la parte inferior de la cubierta donde sitúa el título de la obra. El dinamismo de la composición radica en la colocación en posición oblicua de la ventana.



En esta ocasión vuelve a combinar diferentes tipos de letras: cursiva para el nombre del autor y de palo seco de trazo grueso para el título que tiene una cierta inclinación.

El color de la tipografía es blanco ya que contrasta sobre el color gris y negro predominante en la cubierta.

Amster emplea la fotografía con fines casi exclusivamente propagandísticos para ilustrar la cubierta de la obra de Vicente Rodríguez Revilla *El agro español y sus moradores*¹⁰⁷⁴. En ella se exalta el trabajo del campo y a sus trabajadores en un deseo de promover la agricultura en España y de mejorar las condiciones de vida de la población rural dedicada al cultivo de los campos. En ella, en un primer plano, aparecen unos agricultores que recogen la cosecha.



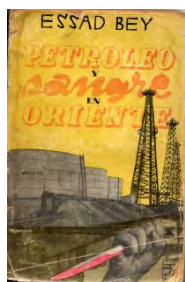
La fotografía, en tonos sepia, se recorta sobre un fondo azul plano y produce la sensación de una calma y sosiego casi idílicos, distante de la dureza de los trabajos a pleno sol en jornadas agotadoras y con muy escasa remuneración.

La fotografía ocupa la mitad inferior de la cubierta mientras que la superior se ha dejado para el cielo azul sobre el que se ha escrito, con tipografía de gusto clasicista, el título de la obra. En esta ocasión ha abandonado la tipografía de palo seco pero no la combinación de tipos puesto que el subtítulo está escrito en letra cursiva.

¹⁰⁷³ Rochelle, Drieu de. *Una mujer en su ventana*. Madrid, Ulises. 1931.

¹⁰⁷⁴ Rodríguez Revilla, Vicente. *El agro español y sus moradores. La política agraria y la economía en la República*. Madrid, Ulises, 1931.

Más próxima al fotomontaje es la cubierta creada para ilustrar la obra de Essad Bey *Petróleo y sangre de Oriente*¹⁰⁷⁵. La cubierta queda prácticamente dividida en dos mitades. La mitad superior contiene el nombre del autor y el título colocados sobre un fondo amarillo con la palabra sangre destacándose con diferente tipografía y con todas sus letras cubiertas de color rojo. En la mitad inferior se contempla la imagen fotográfica de unas construcciones petrolíferas y, sobre las mismas, surgiendo del borde inferior de la cubierta, la fotografía de una mano que empuña un cuchillo ensangrentado.



Un elemento importante de la composición son las torretas metálicas de la refinería que sirven para enlazar la parte superior con la inferior. En esta cubierta el artista emplea la fuerza visual de la fotografía para transmitirnos la violencia que se encierra en las páginas del relato.

Nuevamente combina la letra cursiva con los tipos puramente de imprenta. Las letras están dibujadas simulando relieve lo que produce una sensación de profundidad a modo de anuncio luminoso.

Esta cubierta de nuevo nos recuerda la cubierta de la obra de Upton Sinclair *Petróleo* dado que en ella también se utilizan las torres metálicas del petróleo que aparecen en la cubierta. En esta ocasión se ha utilizado un motivo de la propia cubierta a diferencia de Rawicz que, como ya mencionamos, utilizó la contracubierta para ilustrar la obra titulada *El Financiero*.



Amster ilustra la cubierta de la obra de Guido Miglioni *La aldea soviética*¹⁰⁷⁶ con un fotomontaje que ocupa tanto la cubierta como la contracubierta. Esta concepción la hace extensiva a toda la colección denominada *Nueva política* si bien, en otros títulos la cubierta y contracubierta estarán dibujadas y no se empleará el fotomontaje.

Para la cubierta Amster elige la fotografía de unos agricultores en el campo colocados en la mitad inferior de la cubierta, subidos a unos tractores que marchan alineados hacia el espectador. Es el nuevo ejército de máquinas y trabajadores necesarios para mejorar las condiciones de vida. Las imágenes están recortadas y colocadas sobre un fondo rojo. La mitad superior la destina para informar sobre la obra colocando el nombre del autor, el título de la misma y también el de la colección. Como en muchas otras ocasiones combina diferentes tipos de letras de palo seco junto a la letra cursiva. Combina, igualmente, los colores para que la información quede destacada sobre el color rojo plano de la cubierta.

¹⁰⁷⁵ Essad Bey. *Petróleo y sangre de Oriente*. Madrid, Ulises, 1931.

¹⁰⁷⁶ Miglioni, Guido. *La aldea soviética. El problema agrario en Rusia*. Madrid, Ulises, 1931.

Al tratarse de una cubierta narrativa en la que la escena comienza en la cubierta y continúa en la contracubierta en la que aparece la larga fila de tractores pero esta vez vistos de espalda. En esta ocasión a la fotografía no se le ha recortado el fondo sino que se trata de un campo en el que se está cosechando el trigo.

Un dato nuevo que el artista introduce es el del precio de venta del libro que aparece en la parte inferior de la imagen de la contracubierta en letra cursiva de gran tamaño y de color rojo.

8.2.8. Las cubiertas meramente tipográficas de la editorial Ulises de Mauricio Amster. Una aproximación a la nueva tipografía alemana

Amster, al igual que su amigo y compañero Rawicz utiliza la tipografía como elemento decorativo en algunas de las cubiertas que ilustra para diversas editoriales.

La editorial Ulises no queda al margen, máxime si para esta editorial el artista realiza un número muy considerable de cubiertas en las que encontramos algunas exclusivamente tipográficas en consonancia con la nueva tipografía que se practicaba en la Alemania de los años 30.

Un ejemplo en el que el artista ilustra tanto la cubierta como la contracubierta dentro de la misma colección Nueva política es la obra de la obra de E. Czech-Jochberg, *Hitler un movimiento alemán*¹⁰⁷⁷ dedicada a otro personaje que en esos años comenzaba a ser una figura política destacada y cuya publicación no dejó indiferente al público puesto que se ensalzaba al nazismo¹⁰⁷⁸. En ella sobre fondo negro, destacan las letras de Hitler y alemán en blanco mientras que movimiento está escrito en rojo, todo ello con una inclinación hacia arriba.

También aparece en rojo un círculo sobre el que se superpone una parte de la letra H de Hitler, con el nombre de la colección en color negro.

La contracubierta es simple pero expresiva. El autor juega con tres bandas oblicuas: la superior roja, la intermedia, blanca, y la inferior negra, sobre la que va superponiendo, primero un círculo, donde aparece la distribuidora de la obra, dividido en dos con los colores invertidos de los fondos. Más abajo aparece una gran cruz gamada, a la derecha, que también queda dividida en dos mitades, negra y blanca, al superponerse sobre las bandas blanca y negra del fondo. Por último, sobre la última banda negra, aparece un texto con el precio en blanco.

¹⁰⁷⁷ Czech-Jochberg. *Hitler un movimiento alemán*. Ulises, 1931.

¹⁰⁷⁸ Gaceta Literaria 1 julio 1931, p. 12. Crítica de la obra de Hitler editada por Ulises realizada por Gil Benjumea en la que dice que el libro "... es un modelo de documental mudo.

Otra obra de la misma colección es la *Historia del partido comunista ruso*¹⁰⁷⁹ de G. Zinoviev.

El elemento que atrae el interés de todo aquél que la contempla es una gran bandera roja colocada en el centro de la cubierta y que cubre la práctica totalidad de la misma. Su mástil ocupa la parte derecha de la cubierta. En esta bandera se ha escrito el título de la obra en tinta negra lo que produce un fuerte impacto visual debido al contraste entre rojo y negro. Finalmente, el nombre del autor se ha colocado en la parte superior en tinta blanca buscando, nuevamente el fuerte contraste.



En esta cubierta podemos apreciar el dominio del arte de la gráfica de Amster que, con pocos recursos y utilizando también pocos símbolos, patentiza de forma contundente el mensaje sobre la temática del libro sin que pueda existir ningún equívoco al respecto.

Otra obra con cubierta exclusivamente tipográfica y con un cierto aire constructivista puesto que sobre unas bandas horizontales rojas aparecen los nombres pertenecientes al subtítulo de la obra: Gandhi, Rolland, Picasso, Unamuno, Papini, Ferrero, Bourdelle encontramos la cubierta de la obra de Francisco de Pomar *Con los buscadores del camino*¹⁰⁸⁰.



En lo referente al colorido, éste se limita al blanco, gris y rojo en dos tonos: más oscuro y más claro, por todo lo cual el resultado es bastante esquemático, frío y estático, con una estructura muy geométrica y ordenada más próxima al racionalismo que las anteriores.



Por el contrario, en la cubierta realizada para la obra de García Lorca *Poema del Cante Jondo*¹⁰⁸¹ la estructura aparece dinamizada por la utilización de elementos tipográficos ordenados en distintas posiciones y direcciones; algunos inclinados, otros adoptando formas curvilíneas.

Los colores producen un gran contraste entre sí al elegir el rojo, el verde y el negro. La composición construida únicamente con diferentes tipografías que rellenan toda la superficie de la cubierta es muy atrevida e innovadora, en clara alineación con los lenguajes de las vanguardias.

Otra cubierta en la que el artista dota a la tipografía de un marcado movimiento es la que ilustra la obra *Viento del Este*¹⁰⁸² de Stefan Zeroniski. En ella Amster rotula el título con una tipografía que parece enteramente barrida por una

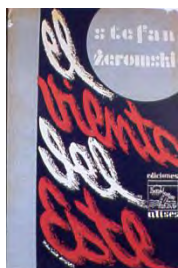
¹⁰⁷⁹ Zinoviev, G. *Historia del partido comunista ruso*. Madrid, Ulises. 1932.

¹⁰⁸⁰ Pomar, Francisco de. *Con los buscadores del camino: Gandhi, Rolland, Picasso, Unamuno, Papini, Ferrero, Bourdelle* Madrid, Ulises, 1932.

¹⁰⁸¹ García Lorca, Federico. *Poema del Cante Jondo*. Madrid, Ulises, 1931.

¹⁰⁸² Zeroniski, Stefan. *Viento del Este*. Madrid, Ulises, 1931.

ráfaga de viento que proviene del este. Alterna en cada una de sus palabras el color blanco y el rojo sobre un fondo negro. En el ángulo superior derecho aparece una gran luna blanca. Es de destacar aquí la economía de recursos utilizados por Amster para lograr una portada de gran impacto visual y uno de los más bellos ejemplos de cubiertas tipográficas.



Resulta también de una gran belleza estética y equilibrio compositivo la cubierta de la obra titulada *Memorias de un bolchevique* de O. Paitnisky en la que una tipografía de palo seco, propia de las vanguardias, ligeramente inclinada y de color gris rosado, se presenta reproduciendo el título sobre un fondo amarillo suave y, a modo de lomo de libro, se destaca una franja color azul grisáceo que delimita la parte izquierda de la cubierta.



Es una composición armónica y equilibrada tanto en su concepción como por su colorido. En esta ocasión el artista ha hecho destacar sobre la cubierta tanto el nombre del autor de la obra como el período que abarca dichas memorias.

Una cubierta tipográfica en la que Amster introduce un elemento decorativo para reforzar los elementos tipográficos es la de la obra de Curzio Malaparte *Técnica del golpe de estado*¹⁰⁸³ en la que también destaca el variado colorido.



Sobre un fondo de color verde se distribuyen las letras que conforman el título que ocupa la mitad inferior de la cubierta. En el título se combinan dos colores y dos tamaños de letras ambas de palo seco. Las palabras se han dispuesto en líneas horizontales siendo la central la palabra Golpe, escrita en color magenta sobre una franja negra y en gran tamaño mientras que el resto del título está en tinta blanca. Esta palabra, tan importante en el devenir de la historia de los países ya que cambia el curso de la historia, está reforzada por un rayo que surge del ángulo superior derecho y que atraviesa la cubierta de forma diagonal hasta incidir en la palabra golpe siendo ambos del mismo color magenta.

En la parte inferior, en letra cursiva e igualmente sobre una franja negra con tinta blanca, se han escrito los diferentes nombres de personajes políticos que se incluyen en la obra desde Napoleón hasta Hitler.

Esta cubierta era de complicada solución debido a la cantidad de información que se debía de incluir pero su resultado final es dinámico y su texto está perfectamente distribuido puesto que la parte superior, al quedar prácticamente libre podemos apreciar solamente el rayo y, en el ángulo superior izquierdo, el nombre del autor dividido en dos líneas, una para el nombre y otra para el apellido, permite aligerar el peso de la parte inferior y facilitar la lectura de la misma.

¹⁰⁸³ Malaparte, Curzio. *Técnica del golpe de estado. Napoleón, Trotsky, Pilsudski, Primo de Rivera, Mussolini, Hitler*. Madrid, Ulises, 1931.

8.2.9. Las cubiertas ilustradas de la editorial Ulises. Una muestra de la actividad creadora de Mauricio Amster

Las cubiertas que Mauricio Amster dibuja para la editorial Ulises se caracterizan la mayoría de ellas por el fuerte impacto visual, el contraste de colores y la novedad y habilidad del dibujante.

Amster, al igual que otros artistas puede utilizar elementos simples, reconocibles fácilmente pero a los que les imprime su peculiar impronta. Un claro ejemplo lo encontramos en la obra de Ernest F. Löhndorff titulada *África llora. Jornadas de un legionario*¹⁰⁸⁴. Sobre un fondo negro dibuja la silueta del mapa de África rodeado por el mar que forma una espuma blanca dibujada con una técnica puntillista. Sobre esta silueta se puede leer el título de la obra en rojo y, en la parte inferior izquierda que se superpone ligeramente al continente africano, una bandera francesa que contiene el subtítulo evocando, de esta forma el país de origen del legionario y su vida en el continente negro.



Predomina en esta composición el negro, color que refuerza el mensaje tanto por tratarse del continente negro como por la dramática situación que se vive en dicho continente.

El color negro se acompaña del color rojo lo que también contribuye a proporcionar a la cubierta un fuerte dramatismo. El color blanco que rodea el continente es, sin embargo, el color que produce una cierta relajación y que rompe con la tensión presente en la cubierta. Es el mar el que puede llevar a la libertad, es una salida, que ya en esos años se percibía como solución a los problemas del continente y que transcurridos más de ochenta años todavía se sigue viendo como una posible vía para poder ir en busca de una hipotética mejora de las condiciones de vida para muchos africanos asolados por la miseria y la guerra.

Como en anteriores cubiertas, Amster combina la tipografía cursiva con los tipos de imprenta modernos de palo seco de color rojo, sin ningún ornamento, lo que favorece el dinamismo de la composición.

El título se ha colocado en el centro del mapa de África mientras que la cursiva que hace referencia a las experiencias del legionario se ha escrito en letra cursiva y en tinta negra lo que refuerza la idea de la narración en primera persona.

Finalmente, el nombre del autor se ha colocado en la parte superior de la cubierta en tinta blanca por lo que Amster ha utilizado los colores predominantes en la cubierta en los mensajes referentes a la información sobre la misma.

¹⁰⁸⁴ Löhndorff, Ernest F. *África llora. Jornadas de un legionario*. Madrid, Ulises, 1931.

En la cubierta realizada para la obra de Jean Cocteau *Opio*¹⁰⁸⁵ el elemento elegido como ilustración es de un fuerte contenido simbólico y, nuevamente, de gran simplicidad de formas.



Sobre un fondo amarillo se dibuja una pipa de fumar opio cuya boquilla está rodeada de un círculo de humo negro que se va fundiendo con el amarillo del fondo. Este humo encierra la palabra opio en blanco y que adopta una forma semicircular.

En esta composición se aprecia que los elementos situados en la parte superior pesan en exceso con respecto a los que están situados en la parte inferior, por lo que nos da la sensación de que los elementos compositivos se escapan por arriba como el propio humo. El artista equilibra esta situación gracias a que inserta una línea oblicua en la parte inferior que discurre hacia arribar desde la parte izquierda hacia la derecha y en la que ha escrito el subtítulo de la obra en letras rojas, buscando el equilibrio con la parte blanca de la pipa de opio que aparece también en el lado izquierdo y que termina en la boquilla de color amarillo donde aparece el humo y el título.

Con respecto a la tipografía en esta ocasión, nuevamente combina la letra cursiva con otros tipos de imprenta. Al igual que en otras creaciones, la cursiva se utiliza para el subtítulo en el que parece que la narración es hecha por el protagonista de la obra lo que proporciona siempre una mayor veracidad al relato.



Amster utiliza un fondo plano de color amarillo similar a la cubierta descrita previamente en la cubierta de la obra de Vladimir Zenzinov e Isaac Levine *Con los nómadas de la estepa*¹⁰⁸⁶.

En este caso, nuevamente la cubierta se articula en un único elemento que es el del rostro que aparece a la derecha de un gran tamaño que ocupa la práctica totalidad de la cubierta a excepción del espacio para el nombre de los autores y el título de la obra.

Este rostro presenta unos rasgos mongoles y su trazo es más realista. La zona izquierda se rellena con el título colocado en vertical y dividido en sílabas lo que constituye una innovación tipográfica con respecto a otras cubiertas del mismo dibujante.

El color también busca su fuerza en el contraste del amarillo con el negro.

Hay que destacar la tipografía hecha a base de letras grandes, sinuosas que recuerdan más la ornamentación oriental que la letra geométrica del mundo occidental.

¹⁰⁸⁵ Cocteau, Jean. *Opio, diario de una desintoxicación*. Madrid, Ulises, 1931.

¹⁰⁸⁶ Zenzinov, Vladimir y Levine, Isaac. *Con los nómadas de la estepa*. Madrid, Ulises, 1931

Si, anteriormente, era el color del fondo el que relacionaba las cubiertas anteriormente descritas, en esta ocasión es la utilización del rostro lo que nos permite relacionar otra cubierta de Amster con el título anterior.



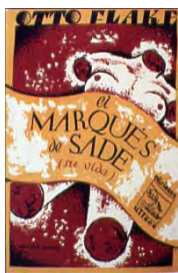
Se trata de la cubierta realizada para la publicación de la obra de Claudio Mac Kay *Coc-tail negro*¹⁰⁸⁷. En ella también aparece un rostro, en esta ocasión de un negro colocado en la parte derecha de la cubierta y que prácticamente ocupa la totalidad de la misma si bien en esta ocasión el fondo no es de un único color plano sino que el artista completa la composición con una bandera de los Estados Unidos colocada en el lado izquierdo en posición oblicua.

El rostro del personaje negro es de gran patetismo pues para ello el artista ha realzado su grandes ojos donde sobre el blanco resaltan las pupilas negras y también su gran boca, entreabierta, con dientes blancos y con unos gruesos labios de color rojo.

En este dibujo y, a diferencia de muchas de las representaciones de hombres de color que formaban parte de bandas de jazz, música que se descubrió en esos años y que hacía furor en numerosas sales de baile, el rostro ha perdido esa sonrisa amable que invitaba a la diversión. Muy al contrario, como se ha dicho es de fuerte patetismo. La potencia del color negro junto al blanco, rojo y azul, además del gran tamaño de sus escasos elementos del rostro, hacen de esta cubierta una verdadera llamada de atención.

Es de gran belleza la tipografía elegida para el título muy en la línea del Art Decó, constituida con formas geométricas y de trazo grueso.

Una cubierta algo extraña dentro del conjunto de la obra de Mauricio Amster es la de la obra de Otto Flake *El Marqués de Sade*.¹⁰⁸⁸



En esta cubierta Amster, generalmente amable en sus composiciones, independientemente de la utilización del fuerte contraste de colores para llamar la atención, busca violentarnos tanto con el contraste de colores, amarillo y rojo oscuro, como con el dibujo representado. En la cubierta aparece el torso de una mujer brutalmente seccionado del que han desaparecido sus brazos y piernas. Es un torso rígido, colocado diagonalmente. Sobre el mismo se sitúa una banda ondulada, que se asemeja a una etiqueta con el título de la obra y el logotipo de la editorial.

Estos torsos fueron usados por los artistas surrealistas de hecho, en esta misma editorial encontramos otra cubierta, en este caso ilustrada por Maruja

¹⁰⁸⁷ Mac Kay, Claudio. *Coc-tail negro*. Madrid, Ulises, 1931.

¹⁰⁸⁸ Flake, Otto, *El Marqués de Sade. Su vida*. Madrid, Ulises, 1931.

Mallo pero cuya concepción es diferente a la de Amster en la que también se utiliza un torso de mujer. En esta cubierta de Amster el dibujo resulta excesivamente carnal y cruento, quizá con la finalidad de hacernos creer que la tortura y el dolor puede ser tal que nos parece un sueño en este caso en concreto, una terrible pesadilla.

La tipografía es variada. Para el nombre del autor de la obra usa una tipografía decó de trazo muy grueso que se estiliza para escribir el título. Se emplea nuevamente la letra cursiva cuando hace alusión al aspecto biográfico de la obra cuando escribe el subtítulo *su vida*.



Amster ilustra la segunda edición de la obra de Jean Cocteau *Infancia terrible*¹⁰⁸⁹ de la que los editores estaban seguros de su impacto y a la vez éxito no en vano la describían como «...una obra cruda, alucinante donde se revela sin hipocresía ni deformaciones, ni tópicos todo el “infierno” de la infancia, con sus goces turbulentos, sus luchas y sus amarguras. Los que no sean asustadizos que lean esta novela, que es la obra maestra de Cocteau y la primera de este autor que aparece en traducción al castellano...»¹⁰⁹⁰.

La cubierta de esta segunda edición realizada por Amster es más provocadora que la de la primera ya descrita y realizada por García Ascot. En ella se aprecia una mayor provocación y el dibujo ha perdido la sutileza de la de García Ascot.

En ella aparecen dos niños besándose sobre un fondo anaranjado en el que resalta la negra indumentaria de los jóvenes. Hay que destacar el fuerte contraste de colores y, como es habitual, la tipografía donde se combina la letra cursiva con otra más decorativa de gusto decó.



En la cubierta de la obra de Carmelo Puglionisi *El año rojo*¹⁰⁹¹ se presentan sobre un fondo rojo una serie de edificios que ocupan una posición inclinada en contrapicado como punto de vista para presentar la chimenea y los altos edificios, exponentes de una nueva arquitectura, de un progreso, de monumentalidad y de desarrollo industrial.

Para esta ocasión la tipografía escogida es de palo seco tanto para el título como para el nombre del autor, de fácil lectura y de gran modernidad según los principios de la escuela alemana de tipografía.

¹⁰⁸⁹ Cocteau, Jean. *Infancia terrible*. 2º ed. Madrid, Ulises, 1931,

¹⁰⁹⁰ Ibid. 8 de abril de 1930 y 14 de junio de 1930. De esta obra, que tuvo un gran éxito, se hicieron dos ediciones.

¹⁰⁹¹ Puglionisi, Carmelo. *El año rojo*. Madrid, Ulises, 1932.



Otra cubierta relativa a una obra que evalúa el desarrollo de la nueva Unión Soviética es la que lleva por título *Rusia en 1931. Reflexiones a pie del Kremlin*¹⁰⁹² del español César Vallejo.

En esta nueva cubierta el artista dibuja sobre un fondo amarillo unas chimeneas de fábricas en un color rosado que asemejan a las construcciones de ladrillo de la mayoría de las fábricas. Estas chimeneas están inclinadas, en una perspectiva en contrapicado que ensalza su enorme presencia de forma similar a la ilustración de la cubierta anterior. Estas fábricas emiten un humo denso dibujado con un intenso color negro.

El libro consta de cubierta y contracubierta, una forma, como hemos apuntado en otras ocasiones no muy frecuente en España pero en boga en Alemania y utilizada por la editorial Malik Verlag de John Heartfield, fuente de inspiración para Amster y otros artistas y que implica una gran modernidad en lo referente a la concepción del libro.

En esta parte posterior aparecen de nuevo otras chimeneas, aunque más alejadas y verticales y, en este caso, junto a las chimeneas industriales aparecen unas construcciones que siguen el modelo racionalista, todo ello símbolo de la prosperidad y renovación de la nueva Rusia.

Con respecto a la tipografía las letras del título están impresas en negro, atravesando oblicuamente toda la cubierta. Del mismo color es el nombre del autor, esta vez colocado de manera horizontal.

En la cubierta también ha colocado el nombre de la colección, en rojo, cuyas letras dibujan un semicírculo en la parte superior izquierda enlazándose el texto con el dibujo mediante ese arco.

Hay una interesante mezcla de tipos de letras predominando en esta cubierta la letra más racionalista de la escuela de la Bauhaus, sobria, rectilínea y de trazo fino. Como en muchas otras ocasiones, y para dar sensación de familiaridad entre el autor y el lector, Amster para el subtítulo utiliza una letra cursiva en tinta negra que mantiene la misma inclinación que la del título.

Similar a la anterior y perteneciente a la misma colección es la cubierta de la obra de E.O. Volkmann *La revolución sobre Alemania*¹⁰⁹³.

En esta cubierta, como sucede en la anterior y en otras de la misma colección se ilustra la contracubierta extendiendo el discurso narrativo visual a ambos elementos debido a la continuidad de la escena.

¹⁰⁹² Vallejo, César. *Rusia en 1931. Reflexiones a pie del Kremlin*. Madrid, Ulises, 1931.

¹⁰⁹³ Volkmann, E.O. *La revolución sobre Alemania*. Madrid, Ulises, 1931.

Sobre un fondo azul celeste, iluminado con grandes nubes de color blanco,



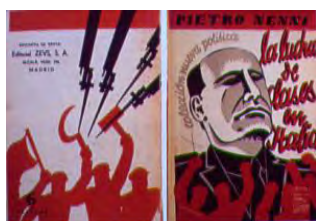
aparece, en la parte inferior, una masa de color negro en la que se pueden distinguir algunas cabezas y, de forma muy evidente, unas banderas, la mayoría de color negro. En cada una de las ilustraciones, la anterior y posterior encontramos una bandera roja. En la cubierta la concepción del artista varía de forma radical y dibuja no sólo una gran bandera de color rojo, pero también la silueta de un hombre que es el protagonista debido a su gran tamaño y que porta esta bandera también grande.

De nuevo, como en la mayoría de las composiciones con un claro mensaje político, el color rojo indica la fuerza del proletariado. En esta cubierta están presentes algunos de los iconos del realismo soviético para dar fuerza al mensaje como es la representación de la masa y la bandera roja si bien el tratamiento no es en absoluto realista sino que se basa en grandes manchas que dibujan la forma de la masa humana.

La tipografía, como en otras muchas cubiertas de este artista, forma parte de la composición. En este caso, como también es habitual, se escoge una letra cursiva para el título que se escribe con grandes letras de color negro sobre la mencionada bandera roja con la finalidad de ofrecer una mayor fuerza narrativa y convincente al mensaje que se atisba a través de la lectura del título de la obra.

El nombre de la colección y el autor de la obra se han colocado en la parte superior y escritos en tinta roja y blanca. La letra cursiva se ha destinado al nombre de la colección mientras que el del autor está escrito con letras de palo seco y en color negro.

De la misma colección y, por tanto, concebida de forma similar a las anteriores encontramos la cubierta para la obra del italiano Pietro Nenni *La lucha de clases en Italia*¹⁰⁹⁴.



En esta cubierta el dibujante hace un esbozo del retrato de Mussolini que se yergue altivo. Su rostro presenta rasgos duros y está vestido con su tradicional camisa negra. En la parte inferior aparecen unos personajes que, puño en alto, le protestan si bien estas figuras tienen una proporción infinitamente menor que el dictador y están situadas sobre el fondo negro de su camisa. No es casual que su silueta sea de color rojo, color que representa a los movimientos revolucionarios.

Como en las cubiertas anteriores de la misma colección también la contracubierta está ilustrada y tanto la cubierta y contracubierta están unidas por

¹⁰⁹⁴ Nenni, Pietro. *La lucha de clases en Italia*. Madrid, Ulises, 1931.

un hilo narrativo. En la contracubierta aparecen, en la parte inferior, las mismas siluetas en color rojo pero en este caso, las sombras rojas son más grandes y sobre ellas no está la figura del nuevo dictador italiano sino que un conjunto de bayonetas en color negro surgen desde el ángulo superior derecho, amenazantes pues apuntan a este grupo de trabajadores que protestan con el brazo en alto portando una bandera roja, una hoz y un martillo.

En este caso la simbología es muy evidente y el mensaje se trasmite sin ningún tipo de ambigüedad. Esta cubierta expresa con gran fuerza visual un contenido ideológico claro, pues con relativamente pocos elementos nos muestra la lucha desigual y cruenta de los proletarios frente al fascismo emergente.

La tipografía vuelve a combinar la letra cursiva con la de imprenta, utilizando la cursiva, en color rojo, para el título. El nombre del autor se ha colocado en la parte superior en tinta negra y con tipos de palo seco. El nombre de la colección aparece escrito en letra cursiva formando un semicírculo, tal y como lo había compuesto para la obra anteriormente citada de César Vallejo. Este círculo rodea la cabeza del dictador formando una unidad armoniosa y en la que la tipografía está totalmente integrada dentro de la composición.

8.2.10. Mauricio Amster y la editorial Cénit. El predominio de la tipografía frente a la ilustración

Cénit es una de las editoriales de “avanzada” que presenta un catálogo más amplio en el que trata de ofrecer libros a todo tipo de lectores, desde la infancia a la madurez.

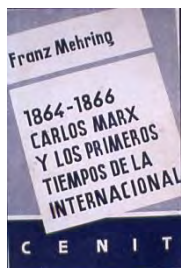


Una cubierta que tiene cierta similitud con la realizada para la editorial Hoy por la obra de Magdalene Paz *Negro* y descrita anteriormente es la que ilustra la obra de Máximo Gorki *Entre gentes extrañas*¹⁰⁹⁵. Es una cubierta exclusivamente tipográfica y la información se distribuye en la cubierta en tres franjas, siendo la principal un gran cuadrado negro en la que con tinta blanca se ha inserto el título de la obra. Este cuadrado queda entre dos bandas anchas amarillas destinadas al nombre del autor, colocado en la parte superior y escrito con grandes letras de color negro de mayor tamaño incluso que las del título. Éste resalta gracias al fondo del cuadrado. En la parte inferior se ha escrito el nombre de la editorial, igualmente con una tipografía de gran tamaño y en tinta negra.

Pareciera que el artista gráfico quisiera destacar el autor y la editorial más que el propio título de la obra como reclamo para los posibles compradores de hecho esta cubierta agrupa otras obras de Gorki en la misma editorial como *Días de*

¹⁰⁹⁵ Gorki, Máximo. *Entre gentes extrañas*. Madrid, Cénit, 1932.

*infancia*¹⁰⁹⁶ que es idéntica a la anteriormente descrita y solamente varía el título de la obra en la que el artista introduce una variante relativa a la tipografía consistente en cambiar de tamaño y escribir con un tipo de mayor tamaño la palabra *Días*.



Otra cubierta tipográfica que además se va a repetir a lo largo de los títulos que conformarán la colección es la de la obra de Franz Mehring *1864-1866 Carlos Marx y los primeros tiempos de la Internacional*¹⁰⁹⁷. Sobre un fondo liso de color se colocan, de forma diagonal, dos formas geométricas: un rectángulo y un cuadrado a modo de pasquín pegado con rapidez a la pared. El rectángulo se utiliza para inscribir el nombre del autor y el cuadrado para el título. Esta cubierta guarda cierta semejanza con las descritas anteriormente de la editorial Oriente, si bien en esta ocasión las líneas verticales se han suprimido y se han dejado dos formas geométricas puras sin ningún adorno.

La tipografía que se utiliza es de palo seco siguiendo los principios de la nueva escuela tipográfica alemana propuesta por la Bauhaus. La parte inferior de la cubierta se completa con otro rectángulo que hace de sólida base y que se destina para poner el nombre de la editorial.

Esta combinación de formas y colores favorece la lectura de la información y puede propiciar la posible compra como un anuncio publicitario de cualquier producto del mercado.

Otra cubierta tipográfica de gran sobriedad es la destinada a ser la puerta de entrada a la obra de G. Germanetto *Memorias de un barbero*¹⁰⁹⁸. En ella, sobre un fondo a rayas grises y negras de diferentes tamaños, a modo de imaginarios barrotes, se escribe el título del libro en tinta blanca con trazo grueso con la intención de llamar la atención. Los tipos elegidos son los de la letra cursiva y, de nuevo, Amster no se aparta de su guión preestablecido de utilizar esta letra cursiva cuando se trata de indicar que la obra se trata de las memorias o del pensamiento del autor para dar mayor sensación de complicidad con el lector al figurar que se trata de una obra escrita por el puño y letra del mismo. El subtítulo de la obra también está escrito con letra cursiva pero, en esta ocasión, con un trazo más fino aunque mantiene la misma inclinación que el título principal de la obra.



Para el nombre del autor de la obra así como para el nombre de la editorial, Amster utiliza una letra tipográfica en consonancia con los principios introducidos

¹⁰⁹⁶ Gorki, Máximo. *Días de infancia*. Madrid, Cenit, 1932.

¹⁰⁹⁷ Mehring, Franz. *1864-1866. Carlos Marx y los primeros tiempos de la Internacional*. Madrid, Cénit, 1935.

¹⁰⁹⁸ Germanetto, G. *Memorias de un barbero. Historia del comunismo en Italia*. Madrid, Cenit, 1932.

en el campo del diseño gráfico por la Bauhaus que siempre buscaban la funcionalidad de las formas por medio de líneas rectas frente a los modelos modernistas donde predominaban las líneas curvas. Es una cubierta resuelta gracias a un sencillo grafismo de líneas que sugiere muy diferentes ideas y que se concretan por medio de la tipografía que impide que el mensaje sea ambiguo ya que el dibujo permite presentar un mensaje claro y contundente. La gama de colores elegida que, como ya hemos mencionado, son el negro y el gris, elementos importantes en esta composición en la que se intenta dar una radiografía de la situación política de Italia en esos años gobernada por el régimen de Mussoli y que nada hacía presagiar un futuro mejor para las personas que se oponían a dicho régimen político.

8.2.11. La ilustración para niños. La frialdad del norte de Europa frente a los cálidos colores de los países del sur

Con respecto a las cubiertas ilustradas llama la atención algunas de las realizadas para la colección destinada a la infancia denominada *Cuentos Cenit*.

En *Emilio y los detectives*¹⁰⁹⁹ de Erich Kaestner Amster presenta una cubierta llamativa que ha planteado como una ventana que nos permite observar una escena e imaginar posibles aventuras a partir de una escena cotidiana. Se han representado unas mesas en la calle de un café bajo el toldo a rayas del establecimiento y que es observada por dos niños tras una columna de anuncios



Esta imagen se encuentra colocada en la parte superior y forma un ángulo casi recto con otro elemento de la escena que es la columna destinada para pegar anuncios y que sirve para ocultar a los protagonistas de la narración que vigilan ocultos tras esa columna. En la escena podemos observar la presencia de un personaje sentado con una consumición sobre la mesa.

Bajo las mesas hay un gran vacío blanco a modo de acera que es aprovechado por el artista para informarnos sobre el título de la obra. Éste está todo él escrito con una letra dibujada a mano. El nombre del protagonista de la narración, Emilio, está escrito con una letra de trazo mucho más grueso que el resto del título. Debajo aparece la firma del artista. En la parte superior coloca el nombre de la colección, en este caso escrita con letra de imprenta a dos tintas, rojo y blanco *Cuentos Cenit*, igual que las rayas del toldo ya descrito.

Es una cubierta realizada con rasgos simples. Los personajes, tanto el hombre sentado como los dos jóvenes que vigilan están realizados a base de líneas que marcan sus contornos y unas manchas de color pensando en un público infantil al que estaba destinada la obra y que debía de ser motivado a la lectura de

¹⁰⁹⁹ Kaestner, Erich. *Emilio y los detectives*. Madrid, Cenit, 1931. Colección Cuentos para niños

la misma.



Sin embargo, el artista dibuja minuciosamente los carteles que están pegados a la columna en los que se puede casi leer algunas palabras, que, curiosamente están en alemán a pesar de ser una cubierta destinada a un público infantil español, quizá con el propósito de ubicar al lector potencial en el lugar geográfico preciso donde transcurre la escena y aportar los mayores detalles relativos a la narración. Los colores empleados también contribuyen a fijar el lugar de la escena. A pesar de la profusión del color rojo, éste queda bastante anulado frente al predominio del blanco lo que nos sugiere un lugar donde el sol y su luz no son muy frecuentes y por tanto nos transportan a países más del norte europeo.

Otro título perteneciente a la colección *Cuentos Cenit* es *Los 3 gordos*¹¹⁰⁰ de Yuriy Oliosha. En esta ocasión nos encontramos ante una composición simpática, ingenua, que nos hace sonreír. El artista nos presenta el rostro de tres niños colocados todos en sentido vertical uno tras otro. Todos tienen el mismo rostro redondo, con los rasgos dibujados de forma elemental a base de puntos y líneas. Puntos negros para los ojos y la nariz y una línea para la boca, en la que podemos apreciar una sonrisa. En la parte superior de la cabeza se han dibujado tres líneas a modo de un flequillo compuesto por tres pelos. Las tres caras tienen dibujadas las orejas y también podemos ver unos bracitos cortos que terminan en una mano con los dedos regordetes que en el niño inferior se agarran a una mesa mientras que los dos superiores agarran por la cabeza al niño que está colocado en una posición inferior.

El color de la cubierta está realizado en gama de tierras y ocre, colores cálidos lo que proporciona mayor ternura a los dibujos.

Es un dibujo de gran modernidad y sencillez, que abre las puertas a la renovación del dibujo para un público infantil, libre de los rasgos realistas que durante muchos años fueron una constante en los dibujos destinados para niños sin tener en cuenta que no son adultos y que necesitan otro tipo de creaciones artísticas. En estas obras llama la atención la falta de contraste en el colorido, propio de los dibujos de otro gran dibujante Salvador Bartolozzi que, como hemos comentado anteriormente, fue otro gran renovador del dibujo, especialmente el destinado al público infantil.

En esta ocasión el título está escrito en letra cursiva de grandes rasgos en la parte inferior de la cubierta, como si fuera escrita por alguno de los personajes de la obra.

El nombre de la colección está situado en el ángulo superior izquierdo al

¹¹⁰⁰ Oliosha Yuriy. *Los 3 gordos*. Madrid, Cenit, 1931.

igual que el título anteriormente descrito.

8.2.12. Las ilustraciones de Mauricio Amster para un público comprometido políticamente

La utilización de un mapa se utiliza con frecuencia cuando se trata de ilustrar la cubierta de una obra sobre un determinado lugar geográfico dado que es la forma más directa de ubicar al lector. Amster utiliza este recurso, ciertamente no muy original ya que fue utilizado por muchos otros artistas, en sus primeros trabajos para la editorial Hoy como ya hemos podido apreciar y lo retoma nuevamente para una cubierta de la editorial Cenit titulada *Octubre rojo en Asturias*¹¹⁰¹ de José Canel y con prólogo de José Díaz Fernández.



En esta cubierta, en el centro de la misma, coloca el mapa de Asturias en color rojo sobre el que se ha escrito el título de la obra en tinta negra con una tipografía de palo seco y que se cambia a la hora de escribir la palabra rojo dado que la letra similar a la futura se sustituye por una inspirada en la letra Zeppelin de Rudolf Koch creada en 1927¹¹⁰². En la parte superior, en azul, aparece indicado el mar Cantábrico que sirve para evitar cualquier equívoco en la lectura del mapa.

En el lado inferior de la cubierta Amster cambia de nuevo el modelo de tipografía, y como suele ser una constante a lo largo de toda su prolífica obra, emplea una letra cursiva para indicarnos el nombre del autor del prólogo de la obra, información que la mayoría de las veces no aparece en la cubierta pero que, en esta ocasión al tratarse del José Díaz Fernández se considera de interés informar en la cubierta sobre dicha autoría.

La cubierta es de un fuerte impacto visual ya que la mancha roja que constituye el mapa asturiano, sangre vertida en este territorio, colocada en el centro y que llama poderosamente la atención de todo aquél que fije su atención en un escaparate de cualquier librería.

8.2.13. La editorial Zeus y la obra de Mauricio Amster. El triunfo de lo simple

Las cubiertas que realiza Mauricio Amster para la editorial Zeus no son muy numerosas ya que en esta editorial predominan los trabajos de Santiago Pelegrín y de otros artistas nacionales pero no por ello dejaron al margen la obra de este ilustrador del que encontramos diversos ejemplos, si bien más alejados en el tiempo del comienzo de su actividad como ilustrador en España. Estas creaciones presentan unas características propias que son solamente apreciables en sus composiciones para esta editorial que además nos permiten conocer la evolución del arte de este dibujante.

¹¹⁰¹ Canel, José. *Octubre rojo en Asturias*. Madrid, Cenit, 193-.

¹¹⁰² Stawinski, Gregor. Op.cit. p. 188.



Un ejemplo es la cubierta que ilustra la obra del español Graco Marsá *Una cárcel modelo*¹¹⁰³ en la que podemos apreciar una leve inspiración neo-constructivista que le sirve para denunciar de forma dura pero a la vez irónica de la vida en la prisión.

El título de la obra hace referencia a la denominación de la cárcel de Barcelona, denominada cárcel modelo con la que se pretendía cambiar el sistema penitenciario y hacer más fácil la inserción de los presos a la vida civil tras su paso por la cárcel que no debía de ser punitivo sino encaminado a la integración.

En la cubierta de Amster podemos apreciar cómo en un plano superior se ha dibujado una mansión que puede parecer acogedora si bien, según vamos descendiendo, podemos apreciar cómo el artista nos va describiendo la realidad de la vida que se desarrolla tras esos muros. Se describen las colas para utilizar los aseos, la vigilancia que sufren los presos, los castigos físicos, su estancia, la cocina y finalmente una mesa con un jarro y una hogaza que nos vuelven a las descripciones más antiguas y sórdidas de las cárceles.

Toda la cubierta es de color rojo en la que los personajes y objetos están dibujados con líneas negras y blancas que destacan sobre dicho fondo.

La estructura de la composición obliga a una lectura vertical, como si de una historieta se tratara o, en un nivel más simbólico esta disposición puede sugerir el descenso a los infiernos.

Tres gruesas franjas negras colocadas en el centro de la cubierta constituyen los tres planos narrativos que sirven para que en ellos el ilustrador coloque el título de la obra en tinta blanca con una tipografía de palo seco de gusto decó.

El nombre del autor y el de la editorial están escritos con la misma tipografía si bien con un trazo más fino y están colocados en la parte superior e inferior respectivamente de la cubierta.



Frente al orden racional de la disposición de elementos descritos con anterioridad, Amster realiza una cubierta para la obra de Sherwood Anderson *Winesburgo Ohio*¹¹⁰⁴ muy diferente. En este trabajo los elementos se han distribuido por toda la cubierta de forma armónica pero sin el esquema rígido de la cubierta anterior.

En esta obra predomina también la sencillez de líneas y colores y su dibujo sencillo hace que resulte muy grata su contemplación. Se representan unas casas con sus tejados rojos, con chimenea, ventanas y puertas de color verde

¹¹⁰³ Marsá, Graco. *Una cárcel modelo*. Madrid, Zeus,

¹¹⁰⁴ Anderson, Sherwood. *Winesburgo Ohio*. Madrid, Zeus, 1932.

y una serie de árboles con copa redonda, igualmente de color verde. Todas las casas, aunque están dispersas, forman un pequeño pueblo que tiene también su iglesia y su campanario. Todo ello está dibujado sobre un fondo blanco y realizado con una cierta ingenuidad, como si se tratara de un dibujo infantil pero, sin embargo, por el equilibrio y la belleza de composición percibimos la mano experta del dibujante que para esta ocasión ha abandonado sus dibujos de denuncia social y compromiso político y su obra nos trasporta a una población rural, tranquila y pacífica de los Estados Unidos, país inmenso donde surgen pequeñas poblaciones en contacto con la naturaleza.

El título está colocado en el centro de la cubierta, escrito en tinta verde y con letra de palo seco.

En la parte superior se ha colocado el nombre del autor también en tinta verde pero en una letra cursiva, caligráfica, propia de finales del siglo XIX. En la parte inferior encontramos el nombre de la editorial igualmente en tinta verde pero en esta ocasión vuelve a ser de palo seco y de gusto decó.

Amster también crea los signos de identidad de la colección *Libros Zeus. Serie popular*. En esta ocasión se trata de cubiertas meramente tipográficas pero que permiten distinguir unos títulos de otros debido a los colores empleados en ellas.



Como ejemplo encontramos la cubierta para la narración de Daniel Defoe *Molly Flanders*¹¹⁰⁵ para la que el artista ha escogido los colores blanco, rojo y azul. El color rojo se utiliza para dibujar unas líneas de diferente grosor en la parte superior e inferior a modo de orla y, en la parte superior, debajo de dicha orla menciona parte del título de la colección *Libros Zeus* en color azul escrito con letra cursiva de trazo grueso. En la parte inferior y, en esta ocasión encima de la orla, se ha escrito el resto del nombre de dicha colección *Serie popular* con la misma letra cursiva y también con trazo grueso.

El nombre del autor y el título de la obra se han colocado en la parte central y, nuevamente, hay una combinación de letras cursivas junto a tipos de imprenta siguiendo el esquema de los modelos más clásicos y dejando al margen los tipos más modernos de palo seco. En la cubierta una alternancia de los colores. El color blanco de la propia cubierta también es utilizado como recurso y para dar un mayor relieve a los mensajes tipográficos.

Idéntica concepción se presenta en otro título de la misma colección *Cuentos soviéticos*¹¹⁰⁶ en donde se recopilan una serie de narraciones breves de diferentes autores rusos. Las únicas variantes que se presentan son en relación al

¹¹⁰⁵ Defoe, Daniel. *Molly Flanders, una narración del siglo XVII*. Madrid, Zeus, 1933.

¹¹⁰⁶ *Cuentos soviéticos*. Madrid, Zeus, 1930.



colorido pues sigue la misma cubierta de fondo blanco y la orla formada por líneas de diferente grosor si bien en esta ocasión son de color verde. El nombre de la colección está escrito en tinta roja y el título y los nombres de los diferentes autores alternan la tinta roja con la verde para lograr mayor contraste.

Otra colección de carácter popular editada por Zeus es la denominada *Escritores populares* y, nuevamente, Mauricio Amster realiza el dibujo de las cubiertas de la colección que también constituyen las señas de identidad de la misma y son exclusivamente tipográficas.

Para esta ocasión Amster construye una cubierta que podemos definir como la cubierta dentro de la cubierta.

Sobre un fondo amarillo, con una tipografía cursiva de trazo grueso y de color blanco, se ha escrito, en la parte superior, el título de la colección *Escritores del pueblo* que ocupa un tercio del total del espacio. En el ángulo inferior izquierdo aparece, con un tamaño excesivamente grande, el precio del libro mientras que el nombre de la editorial es muy inferior.

Un ejemplo de esta colección lo encontramos en la obra de Theodor Plivier *12 hombres y un capitán*¹¹⁰⁷ publicado el mismo año por la misma editorial y con cubierta de García Ascot.



La mitad inferior derecha el artista la ha reservado para el título de la obra. Éste lo ha encuadrado en un rectángulo que presenta la información relativa a la misma incluyendo el nombre del autor en la parte superior y, encuadrado a su vez, en un rectángulo bastante estrecho de color negro sobre el que se escribe el nombre en un letra de palo seco y con tinta blanca.

En la grafía del título se han empleado diversos tipos de letras de diferentes tamaños. Parte del título se ha escrito con una letra cursiva de trazo grueso, *12 hombres*. Continúa el artículo y la conjunción escrita también en letra cursiva pero de un tamaño muy inferior y, finalmente, la última palabra *capitán* está escrita con tipos de imprenta según el modelo de la letra futura al igual que la conjunción y el artículo que unen los sustantivos del título pero que son de un tamaño menor. Para la última palabra *Capitán* se ha utilizado una tipografía según el modelo de Paul Renner de la letra Futura LT Black.

En conjunto y, debido a la riqueza y atrevimiento de juego de los modelos tipográficos, el artista logra una composición atractiva, moderna y dinámica donde la tipografía es el único elemento decorativo de la cubierta pero de gran impacto visual y de fuerte contenido estético.

¹¹⁰⁷ Plivier, Theodor. *12 hombres y un capitán*. Madrid, Zeus, 1931.

Frente a esta ingenuidad que podemos apreciar en estas cubiertas, Amster nos sorprende con un fotomontaje que ilustra la cubierta de la obra de Salvador Sediles *Voy a decir la verdad*¹¹⁰⁸. Sobre un fondo rojo el artista coloca dos fragmentos fotográficos. Uno de ellos sirve también como fondo ya que ocupa la práctica totalidad de la cubierta. En él se representa una escena de unos soldados en plena batalla parapetados tras un cañón. En un primer plano, en diagonal y en el ángulo inferior derecho aparece la fotografía de un documento que para darle mayor relieve e importancia el artista lo rodea de una línea blanca.



Como es habitual en este artista, de nuevo la tipografía desempeña un importante papel ya que proporciona la información necesaria para conocer la obra pero también es un elemento que completa la composición siendo un componente más de la misma. En esta ocasión vuelve nuevamente a utilizar la cursiva a la hora de escribir parte del título *Voy a decir* ya que se trata de una frase narrada en primera persona. La segunda parte del título, la palabra *verdad*, sin embargo, está escrita con grandes tipos, con los bordes remarcados en tinta roja para destacar la importancia de la obra que se ha publicado y que puede aportar luz sobre sangrientos sucesos bélicos.

El nombre del autor se ha colocado en la parte superior de la cubierta y, en esta ocasión el nombre de pila se ha sustituido por el rango militar del autor capitán escrito nuevamente con letra cursiva.

En conjunto es una cubierta de fuerte impacto visual y, posiblemente, también cuando se publicó produjera un fuerte impacto visual e informativo.

8.2.14. La demanda de cubiertas de Mauricio Amster se incrementa dentro el mundo editorial español

El arte de Mauricio Amster, su apuesta arriesgada por una renovación tipográfica y su capacidad para adaptar su obra a los gustos del editor responsable final de la edición, nos permite tener una visión amplia de la obra del artista polaco.



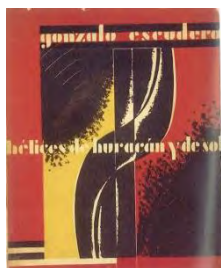
Una rara cubierta de Amster es la de la obra de Aurelio Matilla *Olózaga*¹¹⁰⁹ en la que el artista nos presenta el retrato del político español realizado de forma completamente académica a modo de vieja fotografía virada en color sepia. Es un retrato solemne que prácticamente cubre la totalidad de la cubierta puesto que el torso del representado colocado en la mitad inferior de la cubierta deja una franja amplia en la parte superior para insertar el nombre del autor y el título de la obra. Sin embargo, y a pesar de la técnica empleada de corte clásico la cubierta es moderna

¹¹⁰⁸ Sediles, Salvador. *Voy a decir la verdad*. Madrid, Zeus, 1931.

¹¹⁰⁹ Matilla, Aurelio. *Olózaga, el precoz demagogo*. Madrid, CIAP, 1933.

debido nuevamente a la tipografía. Para esta ocasión sobre el fondo blanco sobre el que se asienta el retrato, el artista escribe el nombre de la obra *Olózaga* con una letra cursiva de trazo grueso en color rojo y lo coloca en la parte superior de la cubierta justamente debajo del autor de la obra que, por el contrario, está escrito en tinta negra y con una tipografía de palo seco.

El subtítulo se escribe también en letra cursiva, en tinta roja pero en el ángulo inferior derecho y con unos tipos mucho más reducidos que los del título.



Para la misma editorial y de misma fecha es la cubierta para la obra poética de Gonzalo Escudero *Hélices de huracán y sol*¹¹¹⁰ que, a juicio de Juan Manuel Bonet¹¹¹¹ es la cubierta más vanguardista del artista polaco. En ella se ha representado simbólicamente los tres conceptos que aparecen en el título de la obra; el movimiento producido por las hélices el huracán destructor y asolador y el sol. Para ello se ha representado en el centro de la cubierta unas formas geométricas que simbolizan las hélices y en el lado derecho, debajo de una mancha oscura, una intensa luz amarilla que simboliza el sol. En el lado izquierdo, por el contrario, predomina la oscuridad signo nuevamente del huracán. La cubierta se completa con una tipografía de palo seco, de bellas formas geométricas, con toda probabilidad dibujada por el propio artista en color blanco lo que permite su legibilidad sobre el fondo oscuro de la cubierta. La distribución de dicha tipografía hace que ésta sea ágil y favorezca la representación del movimiento. Para ello el nombre del autor se ha colocado en la parte superior y, en el centro el título de la obra. Ambas informaciones tienen el mismo tamaño de tipografía.

Otra cubierta donde de nuevo prima el retrato más tradicional es la realizada para la obra de Rufino Blanco Fontbona *El conquistador español del siglo XVI*¹¹¹². En ella el artista rompe con su tradicional forma de concebir el diseño de las cubiertas. En esta ocasión ha huido de cualquier tópico y del compromiso de representar al conquistador español del siglo XVI, tal y como reza el título de la obra. Ha optado por dibujar el retrato del autor de la obra que, coloca en el lado derecho de la misma y ocupando la mitad de ese lado a excepción de un margen en la parte superior e inferior cubre la mitad derecha de la cubierta. Es un retrato que, por el trazo grueso con el que se ha realizado, asemeja a una xilografía en la que el retratista ha tratado de dotar de expresión al rostro. Es un semblante enjuto, con arrugas marcadas por la madurez y del que destaca la mirada penetrante que nos habla de la capacidad de observación del autor.



¹¹¹⁰ Escudero, Gonzalo. *Hélices de huracán y sol*. Madrid, CIAP, 1933.

¹¹¹¹ Bonet, Juan Manuel (1995) Op. cit. p. 220.

¹¹¹² Blanco Fontbona, Rufino. *El conquistador español del siglo XVI*. Madrid, Nuestra Raza, 193-?

La cubierta se ha realizado en tres colores, tierra, blanco y rojo. Se ha destinado el color rojo para la tipografía y también para poder indicar en la parte superior de la cubierta la colección a la que pertenece la obra: *La obra maestra*. En la parte inferior se coloca el nombre de la editorial. Si el hecho de combinar modelos tipográficos es una característica de la obra de Amster también lo es el buscar los fuertes contrastes para indicar el título y el autor, aspectos presentes en esta composición también se cumple en esta ocasión en lo referente a las tipografías. Todas son de palo seco, el tipo y el tamaño son diferentes a la par que armónicas. Estos elementos están colocados en diagonal en el lado izquierdo de la cubierta lo que además rompe con el hieratismo y seriedad del retrato

La renovadora editorial Renacimiento, fundada como se ha dicho por Gregorio Martínez Sierra, también se deja seducir por el arte de Amster y éste realiza varias cubiertas como por ejemplo la de la obra de la escritora Concha Espina *Singladuras*¹¹¹³ en la que podemos apreciar un cambio bastante significativo dentro del trabajo que caracteriza a este artista influenciado por el arte gráfico alemán. Sin embargo, en esta ocasión, se percibe una influencia del gran cartelista nacido en Ucrania Adolphe Jean Marie Mouron, conocido internacionalmente como Cassandre.



En este dibujo de Amster podemos encontrar ciertas analogías con algunas de las obras de Cassandre como es el cartel realizado para la Compañía naviera Côte D'Azur que realizaba el servicio entre Calais y Douvres. De hecho, en ambos, el motivo principal es la gran chimenea humeante que Amster la coloca en segundo plano y con mayor inclinación.

En primer plano distinguimos uno de los grandes respiraderos del barco que en el cartel de la naviera están de perfil, mientras que en nuestra cubierta están dibujado de frente.

También en ambos casos los artistas recuadran el dibujo dentro de un rectángulo que bordean a modo de pas partout pero en la cubierta del libro es de color negro, de una mayor anchura que el del cartel y carece de las letras que se imprimen en el mismo. En este marco de la cubierta sólo aparece el nombre de la editorial.

El título de la obra atraviesa toda la composición y se encuadra en una franja de color blanco con unas letras de trazo grueso realizadas con tinta negra. El subtítulo *viaje americano* está escrito sobre la gran chimenea, en tinta roja, como se fuera el nombre de la naviera responsable de ese gran viaje.

Si en lo relativo a los elementos de la composición Amster se ha inspirado en Cassandre, sin embargo el mensaje que ambos quieren hacer llegar son

¹¹¹³ Espina, Concha. *Singladuras. Viaje americano*. Madrid, Renacimiento, 1932.

radicalmente diferentes. Cassandre opta por colores más claros a pesar de que dibuja un denso humo, humo que evoca la potencia y velocidad del barco puesto que en uno se pretende exaltar las maravillas de la técnica y del nuevo barco, Amster, por el contrario, utiliza una amplia gama de grises y gran profusión de negro, apuntando hacia la tristeza que toda marcha supone y de las penurias que sufren algunos de los pasajeros que emprenden tan largo viaje. Podemos afirmar que Amster reinterpreta el modelo de Cassandre en función del mensaje que trasmite en la que también se aprecia una gran fuerza expresiva y crítica social.



Para la misma editorial Amster ilustra la cubierta de la obra de Rosa Arciniega *Jaque mate*¹¹¹⁴ editada un año antes que la anteriormente descrita. En ella, sobre un fondo negro, en el centro de la cubierta, se representa un tablero de ajedrez en escorzo y sobre él, en lugar de las tradicionales piezas de ajedrez se han dibujado cañones con ruedas blancos y negros y que están distribuidos sobre el tablero. Con esta sencilla imagen el artista ha representado el convulso panorama europeo desde el final de la Gran Guerra hasta el comienzo de la II Guerra Mundial en la que se vivía una paz tensa y los países se preparaban para la terrible contienda como si de una partida de ajedrez se tratara.



La cubierta es sobria, bella y, nuevamente, destaca la tipografía que es el elemento que introduce una nota de color a la hora de escribir el título colocado a ambos lados del tablero. Está escrito con una tipografía de palo seco en color amarillo. El nombre de la autora se ha colocado en la parte superior de la cubierta sobre el fondo negro y se ha escrito igualmente con una tipografía de palo seco pero con tinta blanca para que destaque sobre el negro.

La cada vez más importante editorial Espasa Calpe que contaba con destacados ilustradores españoles como Francisco Rivero Gil tampoco puede sustraerse a encargar a Mauricio Amster algunos trabajos. El artista polaco ilustra la obra de Antonio Obregón *Hermes en la vía pública*¹¹¹⁵ con una composición donde combina el fotomontaje con la ilustración en una combinación perfecta que obtiene como resultado una cubierta atrevida y atractiva.

En ella, en el centro, algo desplazado hacia la derecha, se ha representado a Mercurio o Hermes dios de la mitología griega y romana y mensajero de los dioses. Su figura está compuesta por dos mitades. Una de ellas es una fotografía de una de las múltiples representaciones de esta divinidad que nos ha legado el arte antiguo y la otra mitad es un dibujo del artista en la que Hermes está ataviado con un sombrero y un traje de pantalón bombacho que vestían los hombres que

¹¹¹⁴ Arciniega, Rosa. *Jaque-mate. Panorama del siglo XX*. Madrid, Renacimiento, 1931.

¹¹¹⁵ Obregón, Antonio. *Hermes en la vía pública. Novela de aventuras actuales*. Madrid, Espasa Calpe, 1934.

practicaban algún deporte en los años treinta.

Este dios tiene un brazo levantado y en otro lleva el emblema esquematizado de la Legio Romae y está envuelto en una neblina de color magenta, símbolo de su fuerza y divinidad.

Sobre el fondo blanco se han dibujado los símbolos que representan la ciudad moderna; unas amplias calzadas por donde discurren automóviles y autobuses mientras que en las aceras aparecen rascacielos y personajes también ataviados según la moda del momento que pasean por esas vías.



La tipografía reproduce la letra Futura tanto para el nombre del autor, colocado en la parte superior en tinta magenta, y el título en tinta negra, colocado encima de la figura con una ligera inclinación para acentuar el movimiento.

Esta es una cubierta que podríamos calificar de singular dentro de la obra de Amster en la que podemos apreciar una gran soltura tanto del dibujo como del fotomontaje que en esta ocasión se ha liberado de cualquier atisbo de mensaje político pero no por ello deja de impactar si bien en este caso nos provoca una amable sonrisa.

Amster muestra de nuevo su compromiso político cuando ilustra la cubierta de la obra de César M. Arconada *Los pobres contra los ricos*¹¹¹⁶ en la que utiliza la fotografía, virada en sepia, para representar a un personaje popular, vestido a la manera tradicional, humilde, de edad madura pero que su rostro representa una voluntad inquebrantable y una mirada altiva dirigida hacia el lado izquierdo de la cubierta donde el artista ha representado la sombra negra, imponente, de un guardia civil a caballo, del que solamente se muestra la parte trasera con un fusil en su mano derecha. El fondo rojo de toda la cubierta contribuye a proporcionar a la misma un mayor dramatismo. La desproporción entre el tamaño del paisano y la autoridad es enorme pero ello no es impedimento para que la atención se dirija hacia el personaje del pueblo por la composición en diagonal elegida.

La tipografía se combina, una vez más, con letras de palo seco y cursiva, esta última para el subtítulo de la obra *Novela de la revolución española* escrita en tinta blanca sobre el negro de la sombra del caballo. Otra letra escrita en cursiva es la preposición *contra* que une a los dos sustantivos del título *Pobres y ricos* igualmente en tinta blanca así como el nombre del autor pero, en esta ocasión, la tipografía es de palo seco.

Otra cubierta de fuerte compromiso político es la de la obra de Antonio

¹¹¹⁶ Arconada, César M. *Los pobres contra los ricos. Novela de la revolución española*. Sevilla-París, Publicaciones de Izquierda, 1933.

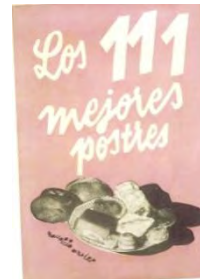


Ramos Olivera *El capitalismo español al desnudo*¹¹¹⁷ en la que nuevamente, sobre un fondo rojo, Amster ha dibujado unos papeles arrugados junto a dinero asidos por una mano grande de color rojo que se distingue del fondo por estar colocada sobre los papeles de color blanco y por su contorno de líneas negras.

En esta ocasión, la tipografía está exclusivamente realizada en letra cursiva si bien en ella combina tres colores; el blanco para indicar en la parte superior de la cubierta el nombre del autor y en color negro, para que destaque sobre el fondo rojo, el título y el subtítulo de la obra. Finalmente, en el ángulo inferior izquierdo, en tinta roja ha colocado la fecha de edición de la obra.

Esta cubierta es quizá una de las menos personales de Amster ya que el colocar una mano grande en el centro de la cubierta es un tema recurrente cuando se quiere expresar codicia o también cuando es la mano la que lleva la pluma a la hora de escribir una narración como sucede en dos cubiertas realizadas por Ramón Puyol *El botín* ya descrita en la que dos manos agarran el botín o *Memorias de un terrorista* en la que una mano fuerte dirige la escritura con una pluma sobre una hoja en blanco.

Aunque generalmente Amster desarrolla mayoritariamente su trabajo con editoriales de tendencia social y de izquierdas también pone sus creaciones al



servicio de otras editoriales menos comprometidas políticamente y cuya finalidad editorial era publicar obras de

muy diversa índole como por ejemplo la de la Agencia General del Librería y Artes Gráficas que publicó un amplio catálogo de obras de muy diversas materias. En este catálogo podemos encontrar algunas cubiertas ilustradas por Amster para obras culinarias destinadas al público femenino. Todas ellas se identifican puesto que están concebidas de forma similar para facilitar la distinguir la colección¹¹¹⁸. Sobre un fondo en tinta plana el artista coloca, en la parte inferior de la cubierta, una fotografía que es una naturaleza muerta en la que están presenten los elementos esenciales para elaborar las numerosas recetas que se anuncian en el título: *Las 12 maneras de cocinar las patatas*, *los cóctails más sabrosos: 202 fórmulas*, *el arroz, los 101 modos de condimentarlo*, como *Las 121 maneras de*

¹¹¹⁷ Ramos Olivera, Antonio. *El capitalismo español al desnudo*. Incapacidad, alta tensión, soborno. Madrid, Librería Enrique Prieto, 1935. Venta exclusiva en la librería.

¹¹¹⁸ Se trata de diversos títulos de GEDELP, *Los cóctails más sabrosos*, *202 fórmulas*, *el arroz*, *los 101 modos de condimentarlo* y *los 111 mejores postres*. Todos ellos editados en Madrid, Agencia General de Librería y Artes Gráficas en 1932.

cocinar las patatas, los 111 mejores postres.

Estas cubiertas también presentan una tipografía común a todas en la forma de escribir el título realizado con tinta blanca con letra cursiva de grueso trazo y colocado sobre la fotografía de los alimentos.

8.2.15. La editorial Fénix. El dibujo simplificado de Mauricio Amster al servicio de la literatura popular

La decidida apuesta de la editorial Fénix por la edición de libros populares queda plasmada en la nota editorial que aparece en la práctica totalidad de las obras publicadas en la colección *Vida nueva*¹¹¹⁹ y en la que textualmente dice «*Vida nueva con sus volúmenes de nutrida lectura, primorosamente editados, resuelve el problema al publicar al más barato de los precios posibles obras novelescas sobre temas actuales, seleccionados con cuidadoso esmero entre las más interesantes y amenas de cuantas han aparecido en estos últimos tiempos o vayan apareciendo en los sucesivos y avaloren la colección – a más de por sus méritos – por su novedad de rigurosamente inéditas en castellano*». Si bien es loable el interés del editor a la hora de buscar lecturas inéditas, la realidad lo contradice ya que la práctica totalidad de los libros editados en esta colección, previamente, habían sido editados en la versión completa por otras editoriales, Fénix publicará versiones mutiladas. Por lo que respecta al deseo de publicar obras «*primorosamente editadas*» Amster¹¹²⁰ es el ilustrador de todas las cubiertas y cobraba 50 ptas. por cada una de ellas que se le encargaban por lotes que debía hacer a gran velocidad.

¿Cómo plantea Amster este trabajo destinado a un público no muy cultivado al que había que atraer a la lectura? Si analizamos sus trabajos podemos encontrar que las ilustraciones de todas las cubiertas escogidas de esta editorial tienen muchos puntos comunes entre sí como son la simplicidad de rasgos, la tricromía, la esquematización del dibujo, a veces casi infantil, para facilitar la comprensión a nivel gráfico de la cubierta. También hay una ironía corrosiva cuando son obras cuyo texto es crítico frente a ciertos estamentos o hechos sucedidos mientras que, por los más desposeídos, muestra simpatía y los representa de forma que despiertan simpatía en todo aquél que los contempla.

El grueso de títulos de la colección es de temática política aunque también encontramos algunas narraciones de ficción y algo más sorprendente como los

¹¹¹⁹ Gonzalo Santonja en *La República de los libros*, obra ya citada, reproduce este texto del editor y hace un comentario sobre la calidad de las obras publicadas y de la personalidad del editor, Félix Uriarte en el que pone de relieve cómo en la práctica de las obras están mutiladas para no sobrepasar nunca el número preestablecido de páginas pp.156-157. Rara vez publica obras completas y cita como excepción la obra de León Trotsky *La revolución española* Madrid, Fénix 1933 donde se publica la obra completa que consta de tres partes p. 159.

¹¹²⁰ Santonja, Gonzalo, Op. cit. p. 159

libros que denuncian la explotación sexual de la mujer.



Una de las primeras obras editadas es la de Alicia Garcitoral *El paso del Mar Rojo*¹¹²¹ donde Amster presenta un dibujo muy esquemático y muy diferente dentro del conjunto de la colección.

Sobre un fondo blanco dibuja un mar donde se aprecian las olas y las burbujas de la espuma marina. En el centro, en color negro, hay un arco con una flecha a punto de dispararse por una mano invisible. Es una cubierta excesivamente esquemática pero de gran atractivo por el contraste de colores y por la fácil lectura de la composición.

En esta cubierta hay que destacar la tipografía cursiva, clara, redonda y contundente, similar a los modelos de las cartillas de aprendizaje infantiles.

Dentro de las obras relativas a temas políticos encontramos una representación numerosa de escritores soviéticos que enseñan al lector el nuevo panorama de la nueva Rusia y los problemas a los que se deben enfrentar para que se cumplan los objetivos de la Revolución de Octubre.

A este grupo pertenece la obra de V. Versaief *El callejón sin salida*¹¹²² en la que el artista opta por dibujar dos puntos interrogativos para adecuarse al título de la obra *Callejón sin salida*, es decir que no hay ninguna vía que ofrezca alguna alternativa a la Rusia que se debate entre el viejo régimen zarista y la Rusia surgida tras la Revolución. El artista plantea la cubierta dibujando dos puntos interrogativos en los que en el punto bajo de este signo sustituye los correspondientes puntos por dos grandes círculos donde dibuja el águila bicéfala imperial, emblema de los zares y, en el otro, la hoz y el martillo soviéticos. Pero los signos de interrogación también se distinguen porque en el que representa a los zares se ha rellenado con los colores de la bandera imperial. La historia de la enseña se remonta a más de tres siglos de la historia de Rusia cuando Pedro el Grande la diseñó para los navíos de la flota que en 1697 viajó a Holanda para el aprendizaje de la construcción de barcos. En 1705, por decreto, esta bandera azul, roja y blanca se convirtió en la bandera nacional de toda Rusia.

Con el triunfo de la Revolución de Octubre en la nueva Unión Soviética esta bandera se reemplazó por la famosa bandera roja con la hoz y el martillo representados en el segundo punto interrogativo que ha sido censurado en el ejemplar que hemos manejado.

¿Cuál puede ser la solución a este *Callejón sin salida*, título de la obra, en la que se encuentra Rusia tras la revolución? Quizá el lector encuentre la solución a

¹¹²¹ Garcitoral, Alicia. *El paso del Mar Rojo*. Madrid, Fénix, 1931.

¹¹²² Versaief, V. *El callejón sin salida*. Madrid, Fénix, 1933.

través de la lectura de las páginas del libro representado con una excelente metáfora por el artista.

La ilustración ocupa las tres cuartas partes de la cubierta y podemos considerarla como uno de los mejores ejemplos de este gran diseñador en los que la tipografía forma parte del diseño. En este caso son los propios signos de la escritura los que encierran todo el mensaje metafórico que el artista quiere transmitir.

En este caso Amster abandona uno de sus tradicionales recursos de combinar la letra tipográfica junto a la letra cursiva y opta por una letra exclusivamente cursiva, si bien la grafía para los diversos mensajes escritos varía notablemente de unos a otros.

Los colores dominantes son el blanco, el azul y el rojo que también aparecen combinados en el color de las letras, Blanco para el autor de la obra y para indicar el nombre de la colección *Vida Nueva*, nombre que en todos los títulos de la colección se colocará en la parte superior incluido en un rectángulo cuyo color variará en consonancia con la composición de la cubierta. En color azul aparece el título de la obra y, como fondo para toda la cubierta se ha escogido un color verde oliva que hace más llamativa a la composición.

A pesar de ser una colección barata, impresa en papel de baja calidad Amster las proporcionaba un *primor* artístico del que la edición impresa carece.

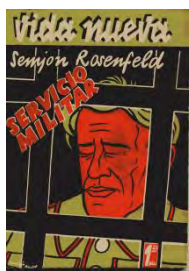
Una cubierta en la que el artista debía de expresar nuevamente la contraposición entre el viejo régimen zarista y la Rusia fruto de la Revolución es la destinada a ilustrar la obra de John Reed *Cómo asaltaron el poder los bolcheviques*¹¹²³ y que Amster la resuelve nuevamente recurriendo a los símbolos de ambos regímenes. Sobre un fondo rojo, en la parte superior, coloca el escudo oficial de la nueva Rusia compuesto por la hoz y el martillo, una estrella y una corona de laurel. En la parte inferior, sobre una bandera blanca una rica corona pero que está tirada en el suelo, abandonada por su propietario. Es destacable que la corona ocupa un tercio de la cubierta.



Es una cubierta con una buena composición acompañada de un mensaje en el que no cabe equívoco alguno ya que el artista hábilmente llama la atención del espectador en la corona caída en el suelo.

Nuevamente se combinan dos tipografías, la cursiva y la de imprenta de palo seco pero, en esta ocasión, con la particularidad de que la letra cursiva se emplea para el nombre del autor en lugar del título como suele producirse con mayor frecuencia.

¹¹²³ Reed, John. *Cómo asaltaron el poder los bolcheviques*. Madrid, Fénix, 1933.



En este caso en la obra de Semjon Rosefeldt *Servicio militar*¹¹²⁴ se presenta un rostro expresivo, con los rasgos marcados con unas suaves líneas. Es un hombre cuyo rostro presenta ya algunas arrugas. Tiene los ojos cerrados y una expresión de abatimiento. Lleva un uniforme que, por el color del mismo, puede ser de un militar o de un presidiario. De hecho, la imagen aparece tras unos gruesos barrotes negros perfilados con una tenue línea blanca para que puedan destacar sobre el fondo de toda la cubierta que es igualmente negro. El rostro del hombre es de color tierra como también es tierra el color de la tipografía que indica el título de la obra y que está colocado en diagonal en el lado izquierdo de la cubierta. Toda la ilustración está realizada con un trazo seguro lo que confiere mayor fuerza a la composición. En uno de los barrotes aparece fuertemente destacado el precio de la obra en tinta blanca, el mismo color que ha utilizado para el nombre de la colección y para el autor de la obra. Es una composición con escasos elementos pero no por ello deja de ser contundente y atractiva.

En esta ocasión el artista ha combinado dos tipos de letras, cursiva para la colección y el nombre del autor y de palo seco para el título de la obra escrito con letras de gran tamaño y de bordes remarcados en blanco. El título se ha puesto ligeramente inclinado y asemeja a un sello estampado en un papel oficial por un sello de caucho.

Con los colores ocre, azul y negro, puesto que el blanco es el color del fondo, Amster ilustra la cubierta de la obra de Alejandro Serafimovitch *El torrente de hierro*¹¹²⁵ en la que el color azul es dominante y se ha utilizado como fondo para hacer destacar el nombre del autor, el título y el nombre de la colección. El negro está destinado para indicar las figuras masculinas, son soldados uniformados con la indumentaria de los cosacos rusos ataviados con un gran abrigo largo y gorro de piel. Algunos llevan al hombro una bayoneta y en la comitiva son los encargados de la vigilancia de la marcha. El color azul está destinado a las mujeres. Por el contrario, el color azul es el de la indumentaria de las mujeres trabajadoras con vestido azul y pañuelo a la cabeza del mismo color. También es azul el filo metálico de las bayonetas. Finalmente, el color tierra se utiliza para las carretas de madera. Todos ellos marchan de forma desordenada vigilados por los soldados.



En lo relativo al aspecto tipográfico predomina la letra cursiva frente a los tipos de imprenta. En esta ocasión sólo se escribe una palabra: *hierro* que es la última palabra del título con una tipografía de palo seco, de trazo grueso que favorece su lectura. La tinta empleada para el título y el nombre de la colección así

¹¹²⁴ Rosenfeldt, Semjon. *Servicio militar*. Madrid, Fénix, 1933.

¹¹²⁵ Serafimovitch, Alejandro. *El torrente de hierro*. Madrid, Fénix, 1933.

como el precio de la obra es la blanca, el color negro lo utiliza para el nombre del autor.

El conjunto de la ilustración ocupa la práctica totalidad de la cubierta en la que el conjunto de figuras se han representado con simples manchas de color. El blanco del fondo hace que la imagen pueda verse con facilidad a pesar de estar especialmente abigarrada. Son las manchas negras que conforman los cuerpos de los soldados los elementos más destacados. Es una composición de gran dinamismo y la colocación de la escena en diagonal refuerza el movimiento de la triste comitiva.

De nuevo los barrotes que representan la privación de libertad son los grandes protagonistas de esta nueva cubierta de la obra de Vladimir Lidin *El renegado*¹¹²⁶. Tras estos barrotes negros, de trazo grueso aparece, sobre un fondo verde salpicado de pequeñas manchas rojas y blancas, la figura de un hombre con la indumentaria típica rusa de pantalón negro y blusón rojo ajustado a la cintura con un cinturón y con una botonadura lateral de color negro. La figura está situada en el centro de la composición, su rostro es inexpresivo al estar simplemente esbozado con ligeras líneas que perfilan los ojos, nariz y boca. Es una figura que por su colocación en la parte central sirve de contrapeso a la contundencia de los barrotes. Igualmente, el artista equilibra otros puntos de atención por medio del color rojo que obligan a centrar la mirada en el personaje y su camisa de ese color.



El nombre de la colección está escrito en tinta blanca sobre fondo rojo y el precio de la obra, igualmente en blanco, sobre fondo rojo. El título y el nombre del autor, por el contrario, se coloca sobre un fondo blanco que asemeja a un pasquín adherido a los barrotes combinando, como es constante en muchos de los trabajos de este artista, la letra de imprenta de palo seco con la cursiva para dar mayor veracidad al mensaje que así parece estar escrito en primera persona.

Para la cubierta que ilustra la obra de Ilya Ilf y E. Petrof *Doce sillas*¹¹²⁷ el artista opta por focalizar la atención en una silla colocada en primer plano pero desplazada hacia el lado derecho y que prácticamente ocupa toda la cubierta. Es una silla de estilo Luis XV, sin duda provenientes de una casa aristocrática o de un palacio. Es de madera con respaldo con talla de volutas, tapizadas tanto el respaldo como el asiento. Tiene igualmente un faldón tallado y con patas galbeadas. El respaldo es de color blanco, que pudiera llegar a confundirse a no ser por la moldura que la rodea. El asiento es de color verde. Sobre el fondo blanco aparecen las once sillas restantes también de color verde



¹¹²⁶ Lidin, Vladimir. *El renegado*. Madrid, Fénix, 1933.

¹¹²⁷ Ilf, Ilya y Petrof, E. *Doce sillas*. Madrid, Fénix, 1934.

pero más tenue que la colocada en primer plano. Sobre el suelo aparecen unos círculos de color ocre a modo de monedas y su disposición al igual que la de las sillas nos hace pensar en un desorden, en un lugar abandonado precipitadamente. A incrementar esta sensación contribuye también la composición en diagonal, que aporta más movimiento a los objetos representados.

La propia disposición del título contribuye a subrayar esta sensación puesto que también aparece escrito en diagonal con una tipografía de palo seco de grueso trazo en color negro.

Esta forma de indicar el título contrasta con la forma en la que se indica el nombre del autor. En este caso son dos autores cuyos nombres aparecen escritos en color rojo y con una letra dibujada, probablemente por el propio artista que utiliza la letra cursiva. El rojo, de gran fuerza visual también lo utiliza como fondo destacado en la parte superior de la composición donde la letra es nuevamente una cursiva. El nombre de la colección aparece, como es preceptivo dado que forma parte de la identidad de la colección, está encuadrado en un rectángulo en la parte superior de la cubierta. La composición, a pesar de su simplicidad, tiene una gran fuerza expresiva y deja lugar a la libre interpretación independientemente de que el dibujo responda fielmente al título de la obra: *Doce sillas*.

La cubierta de la obra de Vera Figner *Rusia en las tinieblas*¹¹²⁸ destaca por su aire triste y patético. En ella se representa el lado oscuro de las luchas y de toda revolución que es el de la muerte de los individuos.



En un primer plano, en el ángulo inferior izquierdo, se ha representado el rostro de un militar que por sus rasgos asemeja a Stalin. Lleva sobre su cabeza la gorra militar y un poblado bigote con las guías hacia arriba. Junto a su cara se ha dibujado la parte superior de un fusil. Es un personaje que vigila la escena que ocupa toda la parte derecha de la cubierta. Sobre un montículo aparecen dibujadas las siluetas de los patíbulos de las que cuelgan los cuerpos de los ajusticiados en color negro. Sobre ellos revolotean las alimañas. Esta escena es toda ella de color negro a excepción de pequeñas motas de color ocre que sirven para indicar la tierra del montículo. La cara del militar es toda ella también de color ocre al igual que la gorra, con ligeros toques de tierra para evidenciar los rasgos impenetrables del rostro.

El fondo es color gris, similar a la niebla densa en la que está sumida Rusia como indica el título de la obra que aparece indicado en la parte superior, en tinta blanca, compuesto con dos tipos de letras. La primera parte del título es una cursiva y la segunda parte se ha hecho con letra de imprenta d palo seco. En ambos casos, y para dar profundidad a la tipografía, las astas se han sombreado con una

¹¹²⁸ Figner, Vera. *Rusia en las tinieblas*. Madrid, Fénix, 1934.

línea negra. Es una composición en la que todo el peso visual está en la parte inferior el artista ha dejado más libre y ligera la superior para colocar en ella toda la información relativa a la obra, título, autor y colección a la que pertenece el título publicado.

La oscuridad del lado derecho se rompe en la parte inferior de la misma con un pequeño rectángulo de fondo ocre en el que en tinta blanca se coloca el precio de la obra un precio popular del que la editorial se vanagloriaba de ofrecer obras de lectura a ese bajo precio.

En esta cubierta de la editorial Fénix que ilustra la obra de Daniel Fibich *Camaradas*¹¹²⁹ los colores predominantes son el rojo, el negro y el azul. En la parte central, en un primer plano, nos encontramos con el rostro de un hombre que, como en la mayoría de las ocasiones, Amster resuelve su fisonomía con trazos simples que dan una gran expresividad al rostro.



En el dibujo de este personaje encontramos todos los colores utilizados por el artista para la totalidad de la cubierta; el azul para la chaqueta del hombre de la que solamente se ven los hombros, el rojo para la camisa siendo el rostro de un color también rojizo. Al fondo, a cada lado, ha colocado la silueta de un hombre y una mujer, ésta con ademán de hacer callar a su pareja. Tras de ellos, aparece el nombre del autor de la obra y el título de la misma combinando colores y tipos de letras.

La composición, concebida como un triángulo invertido, tiene un fuerte impacto visual y está perfectamente equilibrada por las dos siluetas en color negro. En este trabajo el artista evidencia la influencia de la ilustración alemana de los años veinte cuando el expresionismo era la tendencia artística más importante dentro del arte alemán de esos años, expresionismo reflejado en el rostro.

La nueva ilustración para la cubierta de la obra de Miguel Zochtchenko *Así ríe Rusia*¹¹³⁰ prescinde de la metáfora y de los símbolos y presenta de una forma simple y directa el mensaje del título. La composición presenta a un individuo vestido con la indumentaria rusa tradicional compuesta de gran gorro de piel, camisa ceñida a la cintura de cuello alto con pantalones bombachos riendo con la boca abierta.



Es una imagen completamente caricaturesca debido a la cabeza desproporcionada de la figura, que recuerda a la técnica del dibujo satírico del siglo XIX con las grandes cabezas de las personas caricaturizadas pero también a los dibujos irónicos de Grosz que representa a los individuos a los que quiere

¹¹²⁹ Fibich, Daniel. *Camaradas*. Madrid, Fénix, 1933.

¹¹³⁰ Zochtchenko, Miguel. *Así ríe Rusia*. Madrid, Fénix, 1933.

satirizar con grandes cabezas y cuerpos pequeños si bien el dibujo de Grosz está totalmente renovado con respecto a sus predecesores decimonónicos. En nuestra cubierta encontramos reminiscencias de la tradición humorística anterior pero también representa la forma más moderna de esos años.

Como en la mayor parte de los dibujos de Amster, se presenta una imagen esbozada con líneas simples, sin detalles, pero de gran poder expresivo. Es una cubierta que pretende transmitir optimismo y alegría. Para ello no sólo dibuja con una gran sonrisa al personaje, sino que también muestra al astro sol riendo y se permite la licencia de dibujarlo no como una esfera amarilla redonda, sino como una estrella de cinco puntas con una amplia sonrisa que recuerda la forma de la hoz del nuevo emblema de Rusia tras la Revolución. Es quizá el único juego metafórico que se permite.

Los colores elegidos refuerzan igualmente el mensaje de optimismo. El fondo es de un color amarillo junto al rojo y al negro. La tipografía escogida es igualmente desenfadada y para ello escribe toda la información sobre la obra, autor, título, nombre de la colección a la que pertenece con letra cursiva si bien cada una tiene un estilo diferente. También hay variación en las tintas ya que el blanco lo destina para el nombre de la colección, el negro para el nombre del autor y el rojo para el título de la misma.

Finalmente, hay que destacar que el artista incide nuevamente en remarcar una información que era de gran importancia para el editor y posiblemente exigencia del mismo de que figurara en la cubierta y pudiera verse claramente como es el precio de la colección que lo coloca en el ángulo inferior izquierdo sobre un rectángulo oscuro a su vez sobre fondo claro. El precio está escrito con tinta blanca, con trazo grueso para que destaque dentro del conjunto de la composición.

Una obra que se aparta de la temática política y es la de Alexis Tolstoi *El secreto de los rayos infrarrojos*¹¹³¹ en la que para esta ocasión utiliza una cuatricromía compuesta por los colores negro, rojo, azul y blanco, este último solamente para la tipografía con la que se escribe el nombre de la colección, del autor y el precio de la obra.



Existe un evidente predominio del color negro que sirve también como fondo de la mitad superior, una vez excluido el rectángulo de color azul destinado para escribir el nombre de la colección. El color negro también se utiliza para dibujar la silueta de la figura humana y de los instrumentos que utiliza para el empleo de los rayos infrarrojos.

La mitad inferior es, por el contrario, de color rojo, lo que produce un fuerte contraste. En este caso el artista opta por las tintas planas. Finalmente, el color azul

¹¹³¹ Tolstoi, Alexis, *El secreto de los rayos infrarrojos*. Madrid, Fénix, 1933.

lo utiliza, como ya se ha mencionado para escribir sobre él el nombre de la colección, parte del título, la firma del ilustrador y unas líneas del mismo tono que representan cables y conexiones que corren por el margen inferior de la composición.

El dibujo a pesar de estar hecho a base de grandes manchas de color, técnica más moderna, es de gran realismo a la par que impactante puesto que produce inquietud por la atmósfera misteriosa que se aprecia con la contemplación de esta cubierta que nos transporta al interior de los laboratorios fotográficos donde la luz se transforma en imagen y nos reproduce la realidad que acabábamos de contemplar.

La cubierta de la obra de A. Tarasov Radionov *Soborno*¹¹³² destaca por no ser una ilustración metafórica ya que el dibujo explicita de una forma simple y clara la temática del libro. Sobre un fondo azul oscuro dibuja dos manos una en la parte superior y otra en la parte inferior. En ambas manos hay monedas, en la superior la mano tiene unas monedas que va a depositar en la otra, perteneciente a otro sujeto que las recoge. Las manos son un recurso recurrente en muchas cubiertas dado que son expresivas a la hora de sintetizar en ellas determinados mensajes tanto políticos como aquellos de contenido económico.



En esta ocasión el artista concede mayor importancia a la ilustración que a la tipografía pues el propio título tiene algunas letras, de palo seco ocultas por el dibujo que representa, como ya dijimos, sin ambigüedad el tema tratado por el autor cuyo nombre así como el de la colección, sin embargo, se leen con claridad y están escritos con letra cursiva.

Otros ejemplos de cubiertas realizadas por Amster para la colección *Vida nueva* en las que el motivo principal de la ilustración es la mano son las cubiertas para la obra de Roman Goul *El terrorista Savinkov*¹¹³³ y la de Marcel Olliver *La rebelión de los esclavos*.¹¹³⁴ Para la primera obra la mano que dibuja Amster está en el centro de la cubierta y es una mano grande, con los dedos extendidos, fuerte, que llama la atención del espectador por su potencia reforzada por un grueso borde negro y por su ubicación en la cubierta que obliga al espectador a fijar la mirada en la mano y en la trayectoria de la granada que acaba de lanzar que se distingue claramente por su forma sobre un fondo blanco, al igual que la mano de color ocre.



En la cubierta se aprecia una sobriedad respecto a los elementos así como al

¹¹³² Tarasov Radionov, A. *Soborno*. Madrid, Fénix, 1934.

¹¹³³ Goul, Roman. *El terrorista Savinkov*. Madrid, Fénix, 1933.

¹¹³⁴ Olliver, Marcel. *La rebelión de los esclavos*. Madrid, Fénix, 1933.

colorido lo que no implica que el artista no evite el contraste para llamar la atención.

La tipografía es exclusivamente cursiva en la que aparecen los colores predominantes de la cubierta, ocre para el nombre del autor y negra para el título si bien la primera letra del nombre del terrorista está escrita en blanco.

En la segunda obra mencionada el artista también coloca la mano y parte de la muñeca en el eje central de la cubierta. En esta ocasión se trata de una mano que alza el puño en señal de revolución y de lucha. Tras ella, sobre el fondo blanco aparece un fuego signo también de la revuelta.



La cubierta, al igual que la anterior tiene un colorido sobrio, ocre para la mano, rojo para el fuego y el fondo de color blanco sobre el que resalta la ilustración. El hieratismo de la mano desempeña el papel de estandarte que llama a la rebelión de todos los oprimidos.

Para destacar el título el artista opta por la tinta negra y combina la tipografía cursiva y de palo seco dentro del propio título mientras que el nombre del autor está escrito en cursiva.



Las manos muchas veces son también símbolo de amistad, especialmente cuando se estrechan o cuando atrapan la mano de otra persona para ayudarla. Unas manos de dos personas diferentes que están unidas pero a la vez separadas por una alambarrera de espinos es el motivo principal de la cubierta que ilustra la obra de Adam Scharrer *Gentes sin patria*¹¹³⁵ que, previamente, había sido editada por la editorial Ulises e ilustrada con un fotomontaje del propio Amster. En esta ocasión, opta por un dibujo sencillo pero contundente en el que se estrechan como hemos mencionado anteriormente ambas manos colocadas en sentido diagonal para expresar la noción de movimiento. En esta ocasión una mano trata de ayudar a la otra tirándola hacia sí. El fondo es de color verde lo que hace que las manos ocre resalten sobre la cubierta.

La tipografía, como es habitual en esta colección, es una combinación de letra cursiva para el título y tipográfica de palo seco para el nombre del autor. En esta ocasión ambas están escritas en tinta negra.

Si en las anteriores cubiertas hemos apreciado cómo el dibujo de una mano puede explicitar claramente mensajes de dominio, corrupción o revolución en la cubierta de la obra de Karen Bramson *Nosotros los bárbaros*¹¹³⁶ es un pie el que

¹¹³⁵ Scharrer, Adam. *Gentes sin patria*. Madrid, Fénix, 1934.

¹¹³⁶ Bramson, Karen. *Nosotros los bárbaros*. Madrid, Fénix, 1933.

representa la opresión. En esta cubierta Amster dibuja un pie y parte de la pierna de un soldado, debido al tipo de calzado que utiliza. La pierna avanza con paso decidido camina hacia delante pisando a un grupo de gente, pequeña, que se ha dibujado en el borde inferior de la cubierta.



Esta representación, transformada según las circunstancias, fue muy popular en la iconografía de los años treinta en el período de entre guerras cuando en algunos países de Europa surgían regímenes dictatoriales y también durante la Guerra Civil española. Josep Renau dibujó un cartel en la que una alpargata de campesino, en una clara representación de la fuerza del humilde mundo del trabajo combatía al fascismo puesto que en el suelo aparece una cruz gamada resquebrajada por la pisada. Por el contrario, también existirán otras representaciones en las que una bota militar pisará y destruirá los derechos civiles de la población tal y como hizo John Heartfield.

La composición de Amster, por el contrario es más amable, los colores son cálidos, el ocre y el amarillo. La sensación de opresión queda por tanto algo debilitada si se compara con los dibujos citados anteriormente en los que se aprecia un fuerte dramatismo.



La cubierta que Amster crea para ilustrar la obra de Isaac Babel *La caballería roja*¹¹³⁷ evoca ligeramente la camisa y cubierta realizada por el artista manchego Gabriel García Maroto para la misma obra editada por la editorial Biblos. En ambas aparece en la sombra la caballería, si bien en la de García Maroto la caballería aparece más alejada. Amster, por el contrario, la coloca en un primer plano y detrás aparece el fulgor de una batalla dado que la caballería está en pleno ataque.

En esta composición predomina el color negro con ligeros rebordes blancos. El rojo se utiliza para escribir el nombre del autor y el título de la obra ambos en letra cursiva.

La tipografía nuevamente es una combinación de letra cursiva para el título y de imprenta de palo seco para designar el nombre de la autora. Sin embargo, ambos están colocados en el lado izquierdo en sentido vertical para dar mayor amplitud al dibujo y acentuar la sensación de movimiento en el pie que avanza sin encontrar ningún obstáculo que lo detenga.

En la cubierta de la obra de E.O. Volkmann *La revolución sobre Alemania*¹¹³⁸ el artista construye una cubierta en la que se inspira en su propio trabajo ya que, con anterioridad, había ilustrado la cubierta de la misma obra pero editada por la

¹¹³⁷ Babel, Isaac. *La caballería roja*. Madrid, Fénix, 1934.

¹¹³⁸ Volkmann, E.O. *La revolución sobre Alemania*. Madrid, Fénix, 1934.

editorial Ulises. En consonancia con la política editorial de Fénix, ésta vuelve a editar algunos títulos en versiones más económicas y, por supuesto, de peor calidad.



La cubierta de la colección *Vida Nueva* es mucho más simple puesto que ha omitido todo el dibujo de la contracubierta. En un primer plano se ha dibujado con mayor detalle al revolucionario que porta la bandera junto a un pequeño grupo de seguidores. Todo ello está realizado con manchas de color, sin apenas detalle y el título escrito con letra cursiva se ha colocado sobre un fondo blanco, a modo de bandera, que destaca sobre el color rojo del fondo de la cubierta. El nombre del autor de la obra también se ha colocado sobre la bandera, igualmente de color blanco que ondea asida por el personaje principal de la composición, colocado en el lado derecho de la cubierta y que destaca por su indumentaria de intenso color azul.

Alemania vuelve a ser motivo de otro título pero en esta ocasión se centra en la figura emergente de Hitler cuyo nombre sirve también de título a la obra de R. Tourly y Z. Svolsky *Hitler*¹¹³⁹ en cuya cubierta el artista dibuja una caricatura de éste en la que destaca su ridículo bigote, muy parecido al del genial artista Charlot, Charles Chaplin, que comentó que el dictador alemán le copió. Charlot, además, en la década de los 40 rodó una película de título *El Dictador* en el que parodiaba la figura de Hitler.



En la cubierta de Amster la figura de Hitler está colocada en el lado derecho en oblicuo y sobre él, en un semi círculo está la cruz gamada nazi.



La cubierta es de color tierra y blanco lo que permite un fuerte contraste. Con respecto a la tipografía en esta ocasión se opta de forma exclusiva por la letra cursiva y el nombre de Hitler aparece subrayado como si de una rúbrica se tratara.

La editorial Fénix, publicó también la obra de León Trotsky *La revolución española*¹¹⁴⁰ que en su primera edición fue ilustrada por su compañero Mariano Rawicz. En esta ocasión el artista otorga un mayor peso al título de la obra que se ha colocado sobre una franja roja a modo de pancarta donde aparece escrito el título en tinta blanca con diferentes tamaños así como el nombre del autor.

Sobre el fondo blanco aparecen las figuras de unos hombres que portan la pancarta. En sus rostros apenas se aprecian unos rasgos dibujados con finas líneas mientras que sus piernas avanzan de forma decidida hacia el frente.

¹¹³⁹ Tourly, R, y Svolsy, Z. *Hitler*. Madrid, Fénix, 1933.

¹¹⁴⁰ Trotsky, L. *La revolución española*. Madrid, Fénix, 1933.

Es una composición en la que el movimiento es quizá el aspecto más destacable así como el título de la obra que ilustra.

Una cubierta que llama a la rebeldía pero que en su concepción el artista ha prescindido de los símbolos tradicionales expuestos hasta ahora es la ilustración para la cubierta de la obra de Oscar M. Graf *Uno contra todos*¹¹⁴¹ en la que Amster dibuja una masa gris de individuos compuesta por mujeres y hombres que se encaminan todos en la misma dirección hacia adelante. Sin embargo, de esta masa surge una silueta en color rojo, ataviada con sombrero que lleva el camino contrario. Este sujeto a pesar de ser el protagonista de la cubierta no tiene rasgos, algo que no sucede en el resto de los personajes dibujados que componen la masa humana.

Es una composición que inunda la práctica totalidad de la cubierta en la que solamente se aprecia un margen a modo de cielo en la parte superior de la misma. Todo ello produce un fuerte impacto visual, y el resultado es el de una obra moderna y atractiva. Amster prescinde de estereotipos y atrae la atención a través del contraste y originalidad de la ilustración.

Con respecto a la tipografía se combinan nuevamente los tipos de letras de palo seco junto a la cursiva con la que se escribe el título. En la tipografía también se combinan colores el blanco para la primera vocal del título junto al rojo y el negro.

En algunas ocasiones en los que las obras ya habían sido publicadas con anterioridad y la cubierta la habían dibujado otros artistas, Amster trata de crear una cubierta original pero que no rompa la línea de claridad y sencillez que caracteriza a las cubiertas de esta colección de Fénix. Un ejemplo lo encontramos en la cubierta de la obra de Niles Blair *Los penados de la Isla del Diablo*¹¹⁴² en la que Amster se aleja completamente de la realizada por el dibujante español Ramón Puyol.



Amster, en su cubierta, representa a los penados con unas manos esposadas y debajo de las mismas la bandera de Francia, país que permitía esa situación de los presos y que en otros tiempos fue símbolo de libertad. En esta ocasión las manos han perdido la fuerza de anteriores composiciones y son unas manos sin fuerza, casi inertes anuladas por las esposas.

La cubierta se ha planteado sobre un fondo negro intenso que contribuye a

¹¹⁴¹ Graf, Oscar M. *Uno contra todos*. Madrid, Fénix, 1933.

¹¹⁴² Blair, Niles. *Los penados de la Isla del Diablo*. Madrid, Fénix, 1933.

reforzar la sensación de terror de esos presidios inhumanos.

La tipografía es toda ella de palo seco y el título se ha colocado sobre las manos en el que se combinan los colores blanco, rosa y rojo que destacan sobre toda la cubierta.



La denuncia de las condiciones de los presos en las cárceles fue un tema muy recurrente y muchos fueron los autores comprometidos con los derechos de los penados lo que dio origen a una literatura que, teniendo un público interesado por este tema, la editorial Fénix no dejó de incluir en su catálogo.

Por ello encontramos otra obra de Niles Blair *Libre*¹¹⁴³ en la que sobre un lúgubre fondo negro que ocupa la totalidad de la cubierta, a excepción del rectángulo en color rojo colocado en la parte superior destinado para el nombre de la colección, el artista ha colocado unas esposas cuyo metal brilla sobre fondo negro gracias a un sombreado de color blanco. Son unas esposas en el aire, colocadas en diagonal que, de alguna forma nos muestran el camino hacia la libertad emprendido por el sujeto que las llevaba. También encontramos una cruz de color rojo que ocupa el centro de la mitad inferior. En color rojo se ha escrito el título de la obra, colocado en el lado derecho y con una bella letra de palo seco inspirada en los modelos del Art Decó. El título está limitado por dos puntos de exclamación para enfatizar la importancia que tiene el estar libre para cualquier individuo.

El nombre del autor está escrito en tinta blanco con una tipografía de palo seco pero, para esta ocasión, el modelo está inspirado en los nuevos tipos tipográficos alemanes creados por la Bauhaus.



Otra obra que trata el tema de la libertad es la de Francesco Fausto Nitti *Fugados del infierno fascista*¹¹⁴⁴ en la que el artista llama la atención del espectador en la huida de unos hombres y para ello dota de movimiento a las figuras representadas cuyo conjunto, a su vez, es semejante a un río que inunda el centro de la cubierta de derecha a izquierda. Las figuras están en escorzo, con el rostro volteado hacia atrás para comprobar si son perseguidos o si la distancia entre perseguidos y perseguidores es amplia.

Los cuerpos están apenas esbozados y llegan incluso a confundirse con el fondo. Es una composición que presenta cierta reminiscencia neo cubista. De la composición también cabe señalar las dos banderas que marcan la frontera; negra para el fascismo y roja para la libertad.

¹¹⁴³ Blair, Niles. *Libre*. Madrid, Fénix, 1933.

¹¹⁴⁴ Nitti, Francesco Fausto. *Fugados del infierno fascista*. Madrid, Fénix, 1933.

Con respecto a la tipografía ésta se combina utilizando la cursiva para una parte del título y la tipografía de palo seco para la última palabra del título.

La editorial Fénix publica la obra de Kurt Lamprecht *El regimiento del Reichstag*¹¹⁴⁵ en la que Amster sobre un fondo blanco dibuja, en un primer plano, un pelotón de soldados alemanes, unos de pie observando, mientras que otro trata de hacer blanco a través de la mirilla de su arma a unos hombres, población civil sublevados en la plaza berlinesa Postdamer Platz. Es fácil conocer el lugar porque Amster se preocupa de colocar en el ángulo inferior izquierdo una señal con el nombre de la plaza. Llama la atención el hieratismo de los soldados que cumplen órdenes con total frialdad mientras que al fondo se ve el desconcierto de los civiles que tratan de huir abandonando en su carrera a sus compañeros heridos o muertos en el suelo.



Es de destacar los colores en la que el predominio del blanco es muy importante frente al color del uniforme de los soldados y al negro del arma que dispara, sin piedad, a la población.

La tipografía, como suele ser costumbre, es una combinación de cursiva y tipografía de palo seco utilizada para la última palabra del título y para el nombre del autor.

Si en la cubierta anterior el artista colocaba una escena de la represión militar contra los civiles en plena calle en la cubierta que ilustra la obra de Jaime Mir *Por qué me condenaron a muerte*¹¹⁴⁶ muestra la represión en un campo militar de prisioneros. En el lado izquierdo se ha representado una garita militar pintada a rayas con los colores de la bandera alemana lo que nos puede sugerir que la acción narrativa se desarrolla en un presidio militar alemán. Otro elemento que sirve para ubicarnos es la cabeza de un soldado, visto de perfil y tocado con el casco alemán prusiano. Esta imagen está colocada en la parte inferior de la cubierta. La composición transmite una sensación de soledad y aislamiento que se ve incrementada por la valla de alambre que también aparece en un primer plano.



Los colores predominantes son el negro, el rojo y el ocre. Con respecto a la tipografía el título está todo él escrito en cursiva, recurso utilizado por Amster cuando pretendía subrayar mayor proximidad y complicidad entre el autor y el lector.

¹¹⁴⁵ Lamprecht, Kurt. *El regimiento del Reichstag*. Madrid, Fénix, 1932.

¹¹⁴⁶ Mir, Jaime. *Por qué me condenaron a muerte*. Madrid, Fénix, 1933.



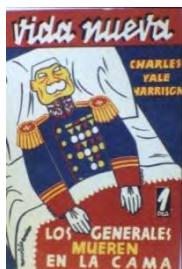
Si existe terror en Alemania, Europa tampoco queda al margen tal y como expone J. Lovitch en su obra *Tempestad sobre Europa*¹¹⁴⁷ en la que sobre un fondo blanco Amster dibuja una gran mancha roja que representa el mapa de Francia, figurando sangre y, alrededor de la misma, una serie de bayonetas que apuntan hacia el centro de la cubierta. El artista también ha dibujado unas banderas junto a las bayonetas que se van alternando y son la bandera de la Rusia soviética con la hoz y el martillo y la bandera alemana en una clara representación del enfrentamiento entre diferentes ideologías.

En el centro de la mancha roja el artista ha escrito en tinta blanca y en letra cursiva el título de la obra mientras que el nombre del autor aparece encime de este título igualmente en tinta blanca pero la tipografía es de palo seco.

Una nueva ilustración de fuerte contenido dramático es la que ilustra la obra de Roman Goul *Azef, el agente provocador*¹¹⁴⁸ en la que Amster dibuja un ajusticiado en el patíbulo que ocupa la práctica totalidad de la cubierta con una ligera inclinación hacia la derecha. Esta imagen tan terrible, sin embargo, es suavizada por el artista gracias a los colores que elige, blanco para el sombra de la figura ajusticiada y para el patíbulo y magenta para el resto de la cubierta.



La primera parte del título de la obra también está escrito en tinta blanca con una tipografía de palo seco de gran tamaño y cuyos bordes están perfilados en negro para dar profundidad al título, mientras que el subtítulo está escrito en negro con letra cursiva. Ambos están colocados en la parte inferior de la cubierta, también con una ligera inclinación, para incrementar la sensación de abandono del individuo una vez ajusticiado. Por el contrario, el nombre del autor se ha colocado en la parte superior escrito en color blanco.



La obra de Charles Yale Harrison *Los generales mueren en la cama*¹¹⁴⁹ se ilustra con una cubierta muy próxima a la caricatura en la que Amster muestra un gran sarcasmo frente a los generales que, en la guerra, ordenan ataques temerarios aún a sabiendas que los soldados van hacia una muerte segura mientras ellos se quedan tranquilamente en las casas lejos del frente.

En ella se representa a un general vestido con su uniforme, sus numerosas condecoraciones que cubren la práctica totalidad del pecho. Es una cama

¹¹⁴⁷ Lovitch, J. *Tempestad sobre Europa*. Madrid, Fénix, 1933.

¹¹⁴⁸ Goul, Roman. *Azef, agente provocador*. Madrid, Fénix, 1934.

¹¹⁴⁹ Harrison, Yale, Charles. *Los generales mueren en la cama*. Madrid, Fénix, 1933.

confortable, con sábanas blancas limpias que acentúa la diferencia de las duras condiciones del frente y de los hospitales de campaña a donde trasladan a los heridos. El general además es un hombre de edad madura lo que nos muestra cómo él ha podido de gozar de largos años de vida.

Con esta cubierta Amster se suma a las innumerables voces que se alzaron contra la crueldad de determinadas órdenes que fueron un baño de sangre para muchos soldados desplazados al frente durante la I Guerra Mundial como sucedió en Italia en la batalla para conquistar la ciudad de Gorizia.

En esta ocasión toda la tipografía es de palo seco quizá con la intención de proporcionar una mayor solemnidad a la obra.

Si en la anterior cubierta Amster se muestra a través del dibujo implacable con los altos mandos del ejército en la que ilustra la obra de Theodor Plivier *Los coolies del Káiser*¹¹⁵⁰ en la que se presentan los rostros de unos jóvenes soldados alineados en perfecta formación militar, saludando con la mano próxima a la cara y en la cabeza con su gorro de soldados de la armada alemana. En esta ocasión el artista muestra respecto hacia estos soldados que acatan las órdenes dentro de la más estricta disciplina militar a pesar de que quizá esa orden les lleve a la muerte en una heroica batalla.



El fondo rojo de la cubierta contribuye a incrementar el dramatismo de la misma y contrasta con el blanco de las gorras y el ocre de los rostros, todos ellos iguales, sin ningún rasgo que permita distinguir uno de otro. Han perdido su identidad como personas y son números puestos al servicio de un ejército.

En esta ocasión Amster, nuevamente, combina la tipografía de palo seco para el nombre del autor con la cursiva para el título de la obra.



En la cubierta *La casa Thuringer*¹¹⁵¹ de Panait Istrati aparece un obrero de espaldas con mono azul y que levanta el puño como señal de la rebelión obrera. Al fondo, sobre el fondo rojo aparece la sombra de la maquinaria que pone en peligro la continuidad de los puestos de trabajo de los obreros.

La lucha por la justicia y por la igualdad hombres se ve acompañada por dignificar los puestos de trabajo, humanizar el trabajo ya que muchas máquinas realizan el trabajo en menor tiempo que la mano del hombre y es quizá uno de los mensajes que transmite la cubierta de Amster.

¹¹⁵⁰ Plivier, Theodor. *Los coolies del Káiser*. Madrid, Fénix, 1932.

¹¹⁵¹ Istrati, Panait. *La casa Thuringer*. Madrid, Fénix, 1933.

La composición en diagonal favorece la sensación de movimiento, de rebelión ya que la cubierta está en consonancia con el arte soviético de exaltación del obrero considerado como un nuevo héroe.

La tipografía es, nuevamente, una combinación de la letra cursiva para el título escrita con tinta blanca mientras que los modelos tipográficos de palo seco se utilizan para el autor de la obra.

A través de la contemplación de la práctica totalidad de las cubiertas creadas por Amster podemos apreciar que el artista suele recurrir con frecuencia a los estereotipos como hemos visto en la cubierta descrita anteriormente y también en la perteneciente a la obra de Julián Gorkín *Días de bohemia*¹¹⁵² en la que como representación de la vida bohemia, tan de moda en el ambiente artístico desde el comienzo del siglo XX, dibuja la ventana de una buhardilla que aparece entre los tejados de tejas rojas y las chimeneas negras. Posiblemente pudiera tratarse de un refugio de algún artista, de escasos recursos económicos, que buscaba el triunfo a través de su creación artística.



Es un dibujo en el que Amster detalla los elementos representados ya que dibuja con gran minuciosidad las tejas que cubren los tejados, la ventana con sus visillos, las tablas de madera que sirven de muro a la buhardilla y las chimeneas negras que la rodean. En esta composición también podemos apreciar ciertos rasgos expresionistas debido a la contundencia del trazo negro intenso de los contornos con los que se han dibujado todos los elementos de la composición.

En esta ocasión tampoco la tipografía está integrada en la composición, que es también una característica de los trabajos de Amster, sino que el título y el nombre del autor se han colocado en el ángulo inferior izquierdo sobre un rectángulo blanco a modo de cartel, como si fuera un añadido al dibujo en el que combina la letra cursiva con la de imprenta de palo seco.

Un nuevo paisaje urbano es el que ilustra la cubierta de la obra de Ilya Eheremburg *La callejuela de Moscú*¹¹⁵³ pero en esta ocasión es similar a la cubierta



realizada en colaboración con Mariano Rawicz para ilustrar el mismo título pero publicado por la editorial Ulises. Una diferencia apreciable es que en la de la editorial Fénix se ha variado la perspectiva pero, sin embargo, se mantiene el dibujo realizado con líneas negras sobre fondo blanco, así como la estrechez de la calle. El dibujo mantiene, como en el anterior trabajo, sus connotaciones artísticas con el film de Mornau *El Gabinete del Doctor Caligari* en el que aparecen, al igual que en ambas cubiertas, los adoquines de la calle, las chimeneas humeantes y, también la

¹¹⁵² Gorkín, Julián. *Días de bohemia*. Madrid, Fénix, 1934.

¹¹⁵³ Eheremburg, Ilya., *La callejuela de Moscú*. Madrid, Fénix, 1934.

miseria de la calle que aparece en la cinta cinematográfica.

Con respecto a la tipografía el título se ha colocado en la parte inferior de la cubierta en tono gris, en letra cursiva mientras que el nombre de la ciudad, *Moscú* y el nombre del autor están escritos en letra de palo seco pero de gruesos trazos de color gris.



En la cubierta de la obra de Claude Vincelle *El amor en Argentina*¹¹⁵⁴ encontramos dos estereotipos. El primero tomado del mundo de la publicidad puesto que en esos años los grandes viajes solían estar asociados a las chimeneas de un gran transatlántico dado que los viajes aéreos estaban mucho menos extendidos que los marítimos. Pero en esta cubierta encontramos también el estereotipo de mujer marcada por el amor que Amster representa repetidamente en las cubiertas de Fénix que hablan de la condición femenina ante su explotación sexual. El artista suele representar el rostro de una joven moderna, con las mejillas coloreadas por colorete y, como característica propia, una mirada triste y un rostro impenetrable en el que podemos apreciar cierta influencia del gran artista alemán Georges Grosz que hace una caricatura despiadada, en algunas ocasiones, de la sociedad alemana de esos años.

Por tanto en esta cubierta, en el lado izquierdo nos encontramos con las mencionadas chimeneas de barco mientras que el lado derecho está ocupado por el rostro de una mujer, con los ojos y los labios pintados así como su rostro que aparece coloreado por dos redondeles de colorete.

La composición en diagonal produce la sensación de movimiento y está realizada en cuatricromía de colores blanco, negro, azul y rojo perfectamente combinados que atraen la atención del posible comprador.

Con respecto a la tipografía volvemos a encontrar la combinación de tipos de palo seco junto a la letra cursiva utilizada para el título.

Otra obra en la que el único motivo de la cubierta es el rostro de una joven es la que ilustra la obra de Harry Grey *Jovencitas de presidio*¹¹⁵⁵ en la que, tras un muro de ladrillos de color gris, se presenta el rostro de una joven con media melena rubia, la mirada triste, el rostro, al igual que en la cubierta anterior iluminado por dos círculos de color rojo en sus mejillas así como el rojo de sus labios.



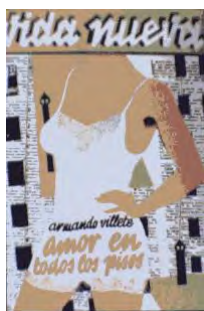
En este caso Amster, llamativamente, no dibuja a la joven dentro de una cárcel tras unos barrotes, sino que solamente dibuja el muro quizá en un acto de

¹¹⁵⁴ Vincelle, Claude, *El amor en Argentina*. Madrid, Fénix, 1934.

¹¹⁵⁵ Grey, Harry. *Jovencitas de presidio*. Madrid, Fénix, 1933.

comprensión hacia las mujeres que son encarceladas por haber sido obligadas a prostituirse, a delinquir y a soportar la explotación en la calle para, finalmente verse privada de su libertad.

Con respecto a la tipografía, se combina la cursiva para el título escrito en color rojo y los tipos de imprenta para el nombre del autor escrito en color amarillo como también lo es el rectángulo superior donde se escribe el nombre de la colección.



La mujer continúa siendo el motivo central de la cubierta de la obra de Armando Villette *Amor en todos los pisos*¹¹⁵⁶ en la que como fondo se aprecia un edificio moderno, signo del triunfo de la arquitectura racionalista y en primer plano el artista dibuja el torso de una mujer cubierto por una lencería de color blanco.

Junto al brazo derecho el artista ha dibujado una chimenea antigua, es un motivo, fuera de contexto que casi nos parece un guiño al nuevo arte surrealista que comenzaba a expandirse y consolidarse en los años treinta del siglo XX.

Esta cubierta puede también interpretarse como la representación de la nueva vida moderna, una vida donde los personajes son anónimos, de hecho, se ha dibujado el torso sin rostro, las ventanas son todas iguales donde los vecinos apenas si se conocen.

Es una composición en la que se ha logrado un perfecto equilibrio entre los elementos que la componen desde las formas hasta la combinación cromática. Los colores elegidos son el blanco, el negro y el sepia, colores que también se utilizan para escribir el título de la obra y el nombre del autor, el primero en letra cursiva y el segundo con modelos tipográficos de palo seco.

Un tema que produce sonrojo es el planteado por Christian Herbert en su obra *Los que viven de las mujeres*¹¹⁵⁷ y que Amster resuelve de forma irónica y



donde no oculta la tristeza y amargura de las mujeres que caen en manos de las redes de explotación sexual. El dibujo de la cubierta de esta obra está compuesto por dos rostros, el de un hombre, en primer plano, y el de una mujer en un segundo plano. Es este rostro de mujer en el que el artista quiere que el espectador fije su atención a pesar de estar colocado en ese segundo plano y para ello dota de mayor expresividad a la mujer que presenta una viva mirada con la que observa de soslayo el rostro del hombre, frío, impávido, con los ojos cerrados y con un cigarrillo entre sus labios. En este rostro el artista ha omitido el color. Es una fría estatua. Por el contrario, la mujer se presenta con los labios pintados de

¹¹⁵⁶ Villette, Armando. *Amor en todos los pisos*. Madrid, Fénix, 1933.

¹¹⁵⁷ Herbert, Christian. *Los que viven de las mujeres*. Madrid, Fénix, 1933.

rojo carmín, con unos ojos negros grandes y un pelo rizado de color negro que muestra temor y sumisión si bien todavía no ha perdido un cierto orgullo y rebeldía.

Es una cubierta crítica pero en esta ocasión el artista ha sustituido la ironía por la caricatura y la complicidad con el más débil.

Una nueva obra referente al tema de la prostitución es la titulada *Mercado de mujeres*¹¹⁵⁸ de Basilio Tozer en la que de nuevo la mujer es la protagonista de la obra y también de la cubierta. En ella

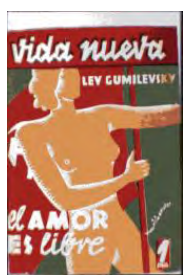


también de la cubierta. En ella encontramos en un primer plano, situado en el lado derecho de la cubierta, el rostro de una mujer. Sus rasgos son impersonales pero el artista quiere resaltar de ese rostro los ojos con ojeras, símbolo del padecimiento de las mujeres que venden su cuerpo en las esquinas de las calles especialmente cuando se cae la noche. La

oscuridad está representada por un farol colocado en la esquina de una calle estableciendo una comunicación meramente visual pero suficientemente clara para que el espectador lea, sin ningún tipo de mensaje lo que quiere transmitir el dibujo.

En esta cubierta destaca la economía de los colores, las tintas planas y el fuerte contraste entre el negro, el blanco y el amarillo. Negro para el fondo, para la oscura noche, amarillo para la luz del farol y también para el cabello de la mujer así como para el título de la obra que destaca sobre el fondo escrito en letra cursiva.

Tal y como hemos comprobado existe una literatura que denuncia la situación de la mujer, en muchas ocasiones esclava sexual del hombre, pero hay



otra que la presenta como luchadora por sus derechos y por lograr una trato igualitario frente a los hombres en todos los ámbitos de la vida incluyendo la sexual. Para ello Amster ilustra la cubierta de la obra de Lev Gumilevsky *El amor es libre*¹¹⁵⁹ en la que se representa

el torso de una mujer desnuda que ocupa prácticamente la totalidad de la cubierta. Esta figura femenina está asida al mástil de una bandera roja en la que tras la figura femenina aparece una hoz y un martillo pero en color blanco en lugar del amarillo habitual.

La mujer parece como si estuviera navegando en un mar donde existe una fuerte corriente y es ella la que lleva el control frente a los golpes de viento. Es una imagen simple pero contundente la de la nueva heroína que debe ser libre en el amor y en otras muchas situaciones que comparte con los hombres a pesar de lo tormentoso que puede ser el conseguir esa libertad.

¹¹⁵⁸ Tozer, Basilio. *Mercado de mujeres*. Madrid, Fénix, 1933.

¹¹⁵⁹ Gumilevsky, Lev. *El amor es libre*. Madrid, Fénix, 1932.

El título, como se ha dicho en repetidas ocasiones al mencionar los trabajos para la editorial Fénix, combina la letra cursiva con la tipográfica de palo seco. Está colocado en la parte inferior de la cubierta y la tinta es blanca lo que le hace resaltar sobre el color ocre del torso de la mujer.

Si en la anterior cubierta apreciamos cómo Amster escoge para su trabajo el icono de una mujer joven que represente la libertad de amar y por tanto de decidir, para ilustrar la obra de Michael Gold *Judíos sin dinero*¹¹⁶⁰ escoge nuevamente una imagen femenina pero en esta ocasión es el retrato de la tristeza y de la melancolía puesto que en un primer plano, en el lado derecho, se representa la cara de una mujer, de edad indefinida, pelo corto negro, con su mirada perdida a la par que triste. Su rostro enjuto a pesar de tener los pómulos iluminados por colorete, también es reflejo del sufrimiento y del esfuerzo de esta trabajadora. Para incrementar esta sensación el artista dibuja tras de la mujer un paisaje urbano compuesto por una humilde vivienda con ropa tendida en los balcones y cuyo horizonte es un frío y alto muro de ladrillo rojo, exponente de barrios surgidos en las afueras de las ciudades donde se hacina la clase obrera con escasos recursos y en la que la mujer es esclava tanto de la situación social como del duro trabajo en el hogar.



En la cubierta predomina el color ocre de la figura y de los paramentos de la casa que contrastan con el rojo del muro.

La tipografía es, como suele ser habitual, una combinación de letra cursiva para el nombre del autor y tipográfica de palo seco para el título ambos colocados en el lado izquierdo de la cubierta como si estuvieran escritos sobre el muro que cierra la composición sin que en ella aparezca ningún punto de fuga o de escapatoria a esa triste situación.



La calavera es el motivo central de la cubierta de Alexis Tolstoi *Ibicus*¹¹⁶¹ dibujada por Mauricio Amster. Destaca por la fuerza expresiva de la misma a pesar de estar realizada de manera simple y bastante esquemática. Está dibujada sobre un rollo de papel que nos puede recordar las sentencias de muerte que se leían en la plaza pública. En la cubierta hay una gran economía de colores todos ellos de gama fría, blanco, azul y negro que contribuyen a reforzar el lado tenebroso del mensaje.

¹¹⁶⁰ Gold, Michael. *Judíos sin dinero*. Madrid, Fénix, 1933.

¹¹⁶¹ Tolstoi, Alexis, *Ibicus*. Madrid, Fénix, 1934.

Para esta cubierta el artista combina la letra cursiva para el título de la obra y, como no podía ser de otro modo, para el nombre de la colección mientras que el nombre del autor está escrito en letra de imprenta de palo seco y en tinta blanca que destaca sobre el color azul del fondo. Por el contrario, el título escrito debajo de la calavera está en tinta negra sobre fondo blanco para hacerlo más visible.

La colección *Vida nueva* en muy contadas ocasiones publica obras de ficción ya que era un campo mucho más amplio y donde existía una mayor competencia.



Sin embargo podemos encontrar algunos títulos como la obra de León Groc *El autobús fantástico*¹¹⁶² en la que toda la atención se centra en un autobús de dos pisos que va a penetrar en un túnel, abandonando la luz y ocultándose a los ojos de los habitantes de la ciudad.

Es una cubierta que presenta una composición en diagonal para proporcionar la sensación de movimiento en la que predomina el color ocre junto al amarillo y el negro. El dibujo está realizado de una forma simple y relativamente esquemática.

Como es habitual se repite la combinación de la tipografía cursiva y de imprenta. La primera, en esta ocasión, es para el nombre del autor y la de imprenta para el título. Ambos elementos están colocados en el lado izquierdo de la composición en posición vertical.



Otro título de ficción y en el que el título lleva implícito, al igual que el anterior la evocación de un viaje es la obra de J. Kessel *Coche cama*¹¹⁶³. El artista coloca la escena en una estación en la que aparece en un segundo plano un vagón de tren en el que en la parte superior se ha escrito el tipo de vagón del que se trata *Coche cama* y que sirve al artista para incluir en la composición el título de la obra.

En un primer plano ha colocado una figura masculina que por su indumentaria se percibe que es de clase alta y que se puede permitir el viajar en un tren de lujo. De él desconocemos su vida y lo que puede sucederle en ese vagón que aparece detrás de él por lo que en esta ocasión Amster provoca en el posible lector la curiosidad y necesidad de iniciar la lectura si queremos conocer los sucesos que pueden ocurrir en ese *Coche cama*.

La composición es en diagonal para dar la sensación de movimiento y ajetreo que se produce en las estaciones cuando llega o parte un tren. De hecho, aparecen las sombras de otros posibles viajeros pero en un tamaño mucho menor con la intención de hacer fijar la mirada en el personaje central de la cubierta y

¹¹⁶² Groc, León. *El autobús fantástico. Diez días que estremecieron al mundo* Madrid, Fénix, 1933.

¹¹⁶³ Kessel, J. *Coche cama*. Madrid, Fénix, 1933.

protagonista de la obra. Es una composición en la que predomina el color blanco y el tierra.



Una visión de cómo Amster ilustra la vida en las ciudades que debido al desarrollo urbano cambian sus fisonomía es la cubierta de la obra de Luis de Oteyza *Anticópolis*¹¹⁶⁴ que fue publicada con anterioridad por la editorial Renacimiento e ilustrada, como ya hemos visto, por el dibujante español Federico Ribas.

En esta cubierta el artista polaco ha sustituido la imagen femenina, tantas veces utilizada por Ribas, por los nuevos rascacielos, representados por formas geométricas, exponentes de la nueva arquitectura racionalista pero a la vez fríos, impersonales, donde sus habitantes serán en muchas ocasiones personas anónimas que la vida moderna irá conformando de acuerdo con las nuevas exigencias sociales, culturales y educativas. Es una imagen de la deshumanización de la urbe, tributo que se paga por la modernización y el progreso técnico.

La composición muestra un perfecto equilibrio colocando en el lado izquierdo los edificios y, en el derecho una parte de fachada en la que el artista coloca el título de la obra en sentido vertical con letras de palo seco como si de un anuncio luminoso se tratara, anuncios de luz que también iban apareciendo en las grandes urbes.

Sin embargo, no abandona su costumbre de utilizar la letra cursiva en este caso para el autor de la obra.

A pesar de su esquematismo y sencillez, realizada en tintas planas, es una cubierta de gran fuerza expresiva y podemos decir que presenta el mensaje de la obra de manera más contundente a como lo hace Ribas.

Junto a los rascacielos y nuevas edificaciones que, poco a poco conforman la ciudad moderna, también adquieren gran importancia las calzadas que deben ser amplias para permitir que los automóviles, con sus rugientes motores, puedan moverse con facilidad. Estas nuevas máquinas, consecuencia del desarrollo industrial, sustituyen con gran rapidez a los medios de locomoción de tracción animal y son el nuevo icono de la vida moderna.

La nueva industria automovilística necesitaba expandirse para vender año tras año nuevos modelos cada vez más rápidos, seguros, eficaces y con mejores diseños. Se abre por tanto una gran competencia entre las firmas de fabricantes de automóviles que recurren a la publicidad para introducir sus nuevos vehículos en el mercado. Amster, a modo de cartel publicitario, ilustra la obra de Ilya

¹¹⁶⁴ Oteyza, Luis. *Anticópolis*. Madrid, Fénix, 1933.

Eheremburg *10 HP*¹¹⁶⁵, obra publicada anteriormente por la editorial Hoy y cuya cubierta había sido realizada por su amigo Mariano Racwicz.



En la cubierta de la edición de la editorial Fénix Amster opta por una cubierta totalmente cartelística puesto que sobre un fondo anaranjado coloca la parte frontal de un automóvil con su capó negro y su enorme radiador. En el capó podemos apreciar el emblema de la marca de automóviles de la que se trata, en este caso la marca francesa Citroën, palabra que ha sido eliminada del título por su compañero en la anterior edición pero sí está expresada claramente, y sustituida por el dibujo que simboliza la casa Citroën dos triángulos equiláteros, en este caso enmarcados en una forma ovoidal.

En la cubierta también destaca la tipografía del título de trazo grueso y de palo seco que se ha colocado encima del radiador indicando la potencia del nuevo motor del automóvil a modo de claro mensaje publicitario.

La cubierta de la obra histórica del político Marcelino Domingo *Doña Blanca de Castilla*¹¹⁶⁶ representa la imagen de una mujer hierática, solemne, vestida con un sobrio traje negro hasta los pies y que en una de sus manos porta una espada mientras que la otra la tiene levantada en señal de juramento. Su cabello es igualmente negro y está tocado con un velo del mismo color. Su rostro está apenas dibujado puesto que son simples líneas negras las que marcan los rasgos. Esta figura resalta sobre el fondo amarillo claro. En la parte inferior derecha el artista ha colocado un escudo en el que inserta el título escrito con una tipografía de trazo grueso mientras que justo encima de dicho escudo se ha escrito con letra cursiva y en tinta negra el nombre del autor de la obra.



La composición, como en la práctica totalidad de las cubiertas de Amster presenta un perfecto equilibrio a pesar de la sobriedad de colores y de simplicidad de formas y no por ello deja de presentar fuerza y expresividad.



En una línea similar de sobriedad encontramos la cubierta de la obra de A. Conan Doyle *El país de la bruma*¹¹⁶⁷ en la que la figura central tiene un forzado hieratismo. Los colores elegidos son fríos; blanco, gris, especialmente para el fondo y azul. Todos ellos forman un conjunto armonioso para representar, de la forma más explícita posible, la bruma y el misterio que se desentrañará con la lectura del relato.

¹¹⁶⁵ Eheremburg, Ilya. *10 HP*. Madrid, Fénix, 1932.

¹¹⁶⁶ Domingo, Marcelino. *Doña Blanca de Castilla*. Madrid, Fénix, 1933.

¹¹⁶⁷ Doyle, Conan, A. *El país de la bruma*. Madrid, Fénix, 1933.

El título se ha escrito con tipos de palo seco de trazo grueso y colocado en la parte inferior de la cubierta mientras que el nombre del autor se ha escrito en letra cursiva debajo del rectángulo que indica el nombre de la colección de la editorial.



Un personaje que puede parecer una leyenda dada la numerosa literatura que generó es la figura del conocido gánster Al Capone que dominaba el contrabando de bebidas alcohólicas e imponía su ley en la ciudad de Chicago. Jack Bilbo escribe una obra titulada *Al servicio de Al Capone*¹¹⁶⁸ en la que se narra la trayectoria de este gánster y cuya cubierta la resuelve Mauricio Amster recurriendo a una serie de símbolos que nos ubican perfectamente en el lugar donde transcurre la vida del protagonista y sus negocios. Como fondo se ha escogido la bandera de los Estados Unidos de las barras y las estrellas. En la parte izquierda aparece una botella de gran tamaño y en su etiqueta aparece la palabra whisky, bebida con la que Al Capone traficaba durante los años de la denominada Ley Seca de los Estados Unidos. Junto a la botella, pero con un tamaño menor, aparece la sombra de una figura humana ataviada con sombrero de ala, calado casi hasta los ojos, gabardina larga según la moda masculina de los años treinta del pasado siglo y, en sus manos empuña un arma.

En esta composición podemos apreciar la existencia de un juego perfecto de perspectiva marcado por el tamaño de los objetos para que los símbolos que representan todos y cada uno asuman su papel según su relevancia en la obra.

La tipografía es nuevamente la cursiva, azul para el título que resalta en las zonas blancas de la bandera y de color negro para el nombre del autor de la obra.

Otra colección de la editorial Fénix es la denominada *Biografías populares* que, como en la colección anterior su coste era llamativamente económico 1,25 ptas. cuya finalidad era la de hacer, nuevamente, accesibles a un mayor número de lectores las biografías de personajes que fueron un referente muy destacado en los años finales del siglo XIX y principios del XX.

En esta colección solamente hemos encontrado dos obras: la biografía escrita por Julián Zugazagoitia de Pablo Iglesias¹¹⁶⁹ y la de Alfonso Camín sobre Pancho Villa¹¹⁷⁰. En ambas, los elementos están distribuidos de forma semejante ya que sobre un fondo en tinta plana el artista coloca, en el centro de la cubierta, el dibujo que ilustra a la par que sintetiza el aspecto más destacado del biografiado. En la obra sobre Pablo Iglesias, el motivo central es un yunque con un libro y un tintero, elementos que se encontraban en el primer logotipo del Partido Socialista fundado por el mencionado Pablo Iglesias. Por el contrario, en la biografía de Pancho Villa, es un mapa de México, la forma en la que ubica geográficamente al

¹¹⁶⁸ Bilbo, Jack. *Al servicio de Al Capone, memorias de un gánster*. Madrid, Fénix, 1933.

¹¹⁶⁹ Zugazagoitia, Julián. *Pablo Iglesias, Vida y obra de un obrero socialista*. Madrid, Fénix, 1935.

¹¹⁷⁰ Camín, Alfonso. *Pancho Villa. Vida y muerte de un guerrillero mexicano*. Madrid, Fénix 1935.

personaje. Desde el ángulo inferior derecho aparece una mano que empuña una pistola, arma que siempre portaba en el cinturón el guerrillero mexicano.

En ambas cubiertas el nombre de la colección *Biografías populares* está colocado en el centro de la parte superior de la cubierta con una letra de gusto decó. Siempre aparece en un recuadro rectangular de fondo negro el precio de la obra que se coloca bien a la izquierda de la composición o a la derecha con el fin de equilibrar la cubierta. Lo mismo sucede con el título escrito en letra de imprenta y en cursiva que cambia de posición dependiendo de la composición y de la ubicación de la ilustración.

Esta técnica de combinación de formas tipográficas es un recurso que Amster utiliza con mucha frecuencia en la que un conjunto de elementos invitan desde muy diversos ámbitos a la lectura: cubiertas atractivas, mensajes claros a través de la ilustración y una tipografía ingenua y próxima al lector. El precio en cada cubierta tiene un lugar destacado para incidir sobre su bajo coste.



Una cubierta exclusivamente tipográfica y cuya editorial es desconocida aunque pudiera tratarse de la editorial Fénix por la temática sexual y el propio autor es la de la obra A. Martín de Lucenay *La sexualidad normal*¹¹⁷¹. La información que presenta la cubierta nos puede evocar, en cierta medida pero en versión moderna, los antiguos carteles que se pegaban en las calles para informar profusamente sobre una función de teatro o cualquier otro evento.

La tipografía es bicolor en este caso azul y rojo, una combinación atractiva y familiar por el uso que se hace de la misma. En este caso el arte del artista consiste en jugar con los diferentes tipos y tamaños de letras y componer el texto de forma clara para que la información en él contenida fuera fácilmente legible. Para ello todos y cada uno de los epígrafes están subrayados por una fina línea roja y separados unos de otros por un grueso punto rojo.



El título se ha escrito con una cursiva manual de color rojo y, para el resto de las informaciones relativas al contenido de la obra una cursiva más refinada. El nombre de la colección se ha colocado en la parte superior y el nombre del autor en la parte inferior en una forma simétrica aunque el tipo de letras y el tamaño de las mismas sean diferentes produce una sensación de equilibrio.

¹¹⁷¹ Martín de Lucenay, A. *La sexualidad normal*. Madrid, S. n., 1932.

Es una cubierta construida según los principios racionalistas aplicados a la edición de libros promovidos desde los cursos de la Bauhaus alemana. Hay que recordar que el autor de esta cubierta, a pesar de su origen polaco, recibió la formación en el campo del diseño y del arte tipográfico en Alemania por lo que fácilmente se comprende el interés de aplicar todos sus conocimientos a los trabajos que le encargaban en España en la época de expansión y renovación de la edición de libros en nuestro país.

8.3. El trabajo de otros artistas extranjeros en España. Creatividad propia e influencias artísticas en las cubiertas de libros españoles

Los editores españoles fueron permeables a las creaciones de los artistas extranjeros y, de hecho, a pesar de contar entre sus dibujantes a los más destacados artistas españoles a veces adoptaron cubiertas realizadas por otros artistas aunque, bien es cierto, que en algunas ocasiones la publicación de la traducción en español de una obra de un autor extranjero llevaba implícita la publicación de la obra con la cubierta original de la edición en la versión en la lengua original.



La editorial Ulises cuyas cubiertas resultaron de gran atractivo y originalidad ilustra la obra de Pierre Mac Orlan *A bordo de la Estrella Matutina. Novela de aventuras*¹¹⁷² ilustrada por el grabador francés Gabriel Daragnes, dibujante de la Armada francesa, en la que se aprecia el gran dominio de la técnica del grabado por este artista en la que era un gran especialista que gozaba de gran reconocimiento en su país y propició el resurgir del grabado y de la edición de libros.

La cubierta está concebida de una de una forma tradicional, siguiendo los principios más clásicos de los grandes impresores por lo que la cubierta se asemeja a una bella página ilustrada de un libro. El grabado está colocado en el centro y en él se representa un cadalso del que pende un cuerpo ajusticiado, quizá un pirata. El grabado tiene amplios márgenes de tal forma que la parte superior permite al artista colocar el nombre del autor y el título de la obra mientras que en la parte inferior, en el ángulo izquierdo aparece el logotipo de la editorial en color rojo.

La tipografía es de gusto déco, de formas geométricas en la que se combinan dos colores el negro y el rojo, como también sucedía en las cubiertas de las impresiones renacentistas más bellas en la que se combinaban ambos colores. Hay que destacar que el nombre del autor está escrito en letra cursiva y con una ligera inclinación mientras que el resto está realizado con una tipografía de palo seco en la que se ha escrito en rojo el título de la obra mientras que el subtítulo, al igual

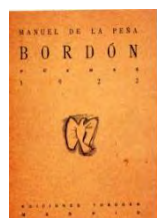
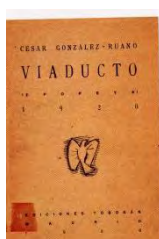
¹¹⁷² Mac Orlan, Pierre. *A bordo de la Estrella Matutina. Novela de aventuras*. Madrid, Ulises, 1929.

que el nombre, está en tinta negra creando una bella alternancia cromática lo que además le proporciona una mayor modernidad.

Un rostro impersonal que no se refiere a ningún personaje en concreto es, igualmente, el motivo que ilustra una cubierta y es el recurso utilizado por Macé para ilustrar la cubierta de H.G. Wells *La llama inmortal*¹¹⁷³. En ella se representa a un hombre de medio busto apoyado sobre una mesa con un libro abierto y a su lado un candil junto a otros dos gruesos tomos. En la cubierta predomina el fondo verde y sobre la misma destaca el hombre cuyo rostro es de un vivo color naranja. A pesar de ser impersonal al estar realizado con rasgos contundentes obliga a fijar la mirada en él puesto que parece mirar al espectador con una mirada retadora. Detrás de él aparece un gran reloj de esfera blanca y los números también en color naranja cuyas manillas marcan las 6.30 y parece como si fuera la llama eterna que surge del candil. Las manos del personaje y la corbata que completa la indumentaria del personaje son, igualmente, de color naranja. Toda la ilustración está ubicada en un recuadro central y, en la parte superior se ha colocado el título con una tipografía de gusto decó donde se alterna el color negro junto al naranja. Es una cubierta moderna, sencilla y de una fuerte expresividad. Se completa con una orla adornada con pequeñas lenguas de fuego, de formas simples en color rojo y verde, colores que están presentes en la cubierta y en la tipografía en la que también se alternan dichos colores con una tipografía ornamentada, creativa, en la que los rasgos están desdibujados dado que también están iluminados por la llama de la lámpara.



La editorial catalana Lux publica la obra de Mario Verdaguer *La isla de oro*¹¹⁷⁴ ilustrada con un paisaje neo cubista compuesto por una serie de formas geométricas que conforman una extraña construcción, algunas de cuyas piezas flotan en el mar. El colorido también se ha realizado formando rectángulos de color perfectamente delimitados lo que proporciona a la ilustración una mayor geometrización de las formas. La cubierta está firmada por el artista Kassian Millevoy del que no tenemos ninguna noticia.



Esta obra pertenece a la colección *Topacio* cuyo logotipo representa a una joven leyendo una novela. Este logotipo es igualmente una representación neo cubista de gran belleza donde las formas geométricas se combinan con unas gruesas líneas que también nos evocan, en cierta medida a los grabados del expresionismo alemán por la fuerza y contundencia de rasgos. Este logotipo está

¹¹⁷³ Wells, H. G. *La llama inmortal*. Madrid, Aguilar, 1930.

¹¹⁷⁴ Verdaguer, Mario. *La isla de oro*. Barcelona, Lux, 193-?

firmado por Kasigo (Kasigo) del que tampoco tenemos apenas datos y pudiera ser el mismo artista que el de la cubierta.

Del artista polaco Wladislaw Jahl encontramos tres cubiertas ilustradas con la misma viñeta, la misma disposición de la información y similar tipografía. Son las obras de Carlos Fernández Cuenca *Estética del desnudo*¹¹⁷⁵, César González Ruano *Viaducto, epopeya 1920*¹¹⁷⁶ y *Bordón*¹¹⁷⁷ de Manuel de la Peña. En todas ellas, en la parte central, se ha dibujado una paloma con las alas abiertas y toda la ilustración presenta un ligero sombreado. El dibujo se ha realizado con líneas ligeras, simples, sin color en consonancia con la tendencia de un nuevo resurgir clásico.

La tipografía es, como es lógico está en consonancia por la fecha en la que las obras se publican y por el momento artístico en el que buscaba una *vuelta al orden* una tipografía de corte clásico inspirada en las letras de las inscripciones romanas.

8.3.1. John Heartfield y Laszlo Moholy-Nagy. Su firma en las cubiertas en las cubiertas de la editorial Cenit

El importante movimiento cultural y editorial llevado a cabo por las editoriales “de avanzada” españolas despiertan el interés en otras editoriales de características similares europeas, especialmente la alemana Malik constituida por los hermanos Heartfield.

Tal y como ya hemos apuntado siguiendo el relato de Mariano Rawicz¹¹⁷⁸ en 1931 es llamado para servir de intérprete entre Andrade, director de la editorial Hoy y Wieland Kerzfelde director de la editorial berlinesa Malik para establecer un acuerdo de publicación de algunas obras de los autores de los que la editorial alemana tenía la exclusiva para su publicación en el resto de Europa. Según la narración del propio Rawicz, es él mismo el que inclina la balanza a favor de Cenit y, finalmente es la editorial Cenit la que consigue el acuerdo con el que logra enriquecer su catálogo con obras de Upton Sinclair, Henri Barbusse, Máximo Gorki entre otros.

Cenit no solamente publicará las obras de autores de la editorial Malik a las que dotará de cubiertas realizadas por dibujantes españoles o afincados en España sino que también publicará algunas obras con las cubiertas de importantes dibujantes alemanes o establecidos en Alemania como John Heartfield y Laszlo Moholy-Nagy.

¹¹⁷⁵ Fernández Cuenca, Carlos. *Estética del desnudo. El desnudo en el arte*. Madrid, Tobogán, 1925.

¹¹⁷⁶ González Ruano, César. *Viaducto. Epopeya 1920*. Madrid, Tobogán, 1925.

¹¹⁷⁷ Peña, Manuel de la *Bordón*. Madrid, Tobogán, 1925.

¹¹⁷⁸ Rawicz, Marian. Op. cit. pp. 179-180.

La primera obra con cubierta de John Heartfield que publica Cenit es la obra de María Leitner *Hotel América*¹¹⁷⁹ en la que un fotomontaje se extiende por la cubierta y contracubierta, técnica que, como hemos visto, Rawicz y Amster utilizan en algunas de sus cubiertas tanto si utilizan el fotomontaje como la ilustración en una apuesta por la modernidad al crear una cubierta que hemos calificado en otras ocasiones como narrativa ya que hace más explícito el argumento de la obra.

En la cubierta de *Hotel América* creada por Heartfield se representa la



grandeza y riqueza de América pero también la pobreza es como bien dice el editor en la cubierta *un reportaje novelado* y también podríamos decir un reportaje gráfico en el que podemos contemplar el duro trabajo en un hotel donde cocineros, camareros

se afanan en servir a un público que se sienta en las mesas a degustar un menú exquisito que, casi a modo de broma Heartfield, incluye en la solapa de la cubierta en el que podemos leer los ricos manjares que componen el menú pero que al final, a los postres, nos aparece la imagen de un hombre cubierto por un abrigo grueso, en la calle, sentado sobre un cajón de madera. Hay que destacar que en este fotomontaje los protagonistas, los motores del denominado *Hotel América* no es la clase dirigente que vive del fruto del trabajo de los trabajadores sino estos trabajadores, hombres y mujeres, a modo de héroes, representados en gran tamaño y que destacan del complejo fondo del fotomontaje compuesto por múltiples escenas de mesas con comensales elegantes.

En el ángulo superior derecho aparece un fragmento de la bandera americana donde sobre un fondo azul aparecen las estrellas de los diferentes estados que forman los Estados Unidos. La cubierta y la contracubierta está atravesada por otro elemento de la bandera, en este caso las barras rojas, colocadas en diagonal y que sirven de fondo para incluir el título y el nombre de la autora, combinando la tipografía en tonos azul y blanco, pertenecientes también a dicha bandera.

Heartfield, en esta obra, aprovecha todos los espacios posibles que una cubierta puede ofrecer al artista y, en la solapa de la contracubierta representa a gran tamaño la moneda americana y debajo una gran multitud con las manos alzadas.

¹¹⁷⁹ Leitner, María. *Hotel América*. Madrid, Cenit, 1931. Esta obra sin embargo no fue editada por Malik sino por la editorial berlinesa Neuer Deutscher en 1930.

Otra cubierta editada por Cenit y que reproduce la realizada por John Heartfield es la de la obra de M.N. Roy *Revolución y contrarrevolución en China*¹¹⁸⁰. Como la gran



mayoría de los fotomontajes de Heartfield para cubiertas de libros es una composición de denuncia y, en esta ocasión se expone las consecuencias de la revolución con gran dureza. El artista utiliza tanto la cubierta como la contracubierta para exponer su mensaje. En la primera, en un primer plano se alza solemne la imagen de un joven chino y a sus pies encontramos un desfile de personas que, en formación, portan diversas armas desde palos, espadas y fusiles. En la contracubierta, nos presenta el lado cruel utilizado para acallar la revolución y encontramos una foto de dos samuráis que han cortado la cabeza a un rebelde ante la mirada impasible de un occidental ataviado con traje de explorador de los años veinte. Para acrecentar el dramatismo y también para, metafóricamente, representar la revolución se ha escogido como color de fondo el color rojo que poco a poco se funde en blanco.

La tipografía escogida para el nombre del autor está en consonancia con la nueva tipografía creada en la Bauhaus mientras que para el título ha escogido una bella letra cursiva.



Cenit, en su doble compromiso el primero ideológico y el segundo con la editorial Malik publica la obra de Erwin Piscator *Teatro político*¹¹⁸¹ en la que reproduce la cubierta realizada por el artista de origen húngaro Laszlo Moholy-Nagy realizada por medio de un fotomontaje en el que se representa un hemisferio hueco en el que en la parte inferior podemos apreciar una gran masa de personas contemporáneas y, en el hemisferio una serie de elementos arquitectónicos, escaleras, estructuras de hierro que nos llevan al mundo del constructivismo ruso de gran auge durante los años treinta. El hemisferio está colocado con una cierta inclinación que reproduce el movimiento constante de nuestro planeta, un planeta donde las masas y la nueva sociedad esperan que las nuevas estructuras que, de forma metafórica se reproducen en la cubierta, sirvan para cambiar y mejorar el mundo.

En la cubierta de la edición española se han introducido unos pequeños cambios como es la eliminación del haz de luz que ha quedado en color gris como el resto de la composición. En la contracubierta encontramos una gran masa de

¹¹⁸⁰ Roy, M.N. *Revolución y contrarrevolución en China*. Madrid, Cenit, 1932. Esta obra fue editada con cubierta de Heartfield en Berlín por la editorial Soziaologische Verlagsanstalt en 1930.

¹¹⁸¹ Piscator, Erwin. *El teatro político*. Madrid, Cenit, 1930. Esta obra fue editada con anterioridad en Berlín por Adalbert Schultz en 1929.

gente que forma una ligera colina al estar colocada en diagonal. Entre la masa se aprecian unas banderas que destacan de entre la multitud.

La tipografía utilizada para indicar el nombre del autor y el título de la obra, escritos ambos en tinta blanca sobre el fondo rojo es la Futura LT Black creada por Paul Renner en 1928. El nombre de la editorial colocado en el ángulo inferior derecho y en tinta negra también utiliza idéntica tipografía.

El trabajo de los artistas extranjeros en España fue de gran importancia para dinamizar el trabajo de nuestros dibujantes y artistas que realizaron unos trabajos de gran modernidad y atrevimiento nunca vistos hasta entonces en nuestro país.

9. LAS CUBIERTAS TIPOGRÁFICAS. UNA ODA A LA IMPRENTA

La tipografía es el instrumento utilizado para expresar a través de unos símbolos impresos por medios mecánicos las ideas, los pensamientos del saber humano transmitidos primero por vía oral, más tarde manuscrita y, finalmente a través de las prensas en la imprenta.

Su evolución ha perseguido desde su creación una más fácil legibilidad a la vez que armonía y belleza tanto que con los movimientos de vanguardia estos tipos de imprenta, destinados exclusivamente a la transmisión del pensamiento, se convirtieron en sí mismos en objetos de arte. La tipografía por sí sola podía ser utilizada para la realización de composiciones artísticas y, diferentes escuelas y movimientos artísticos, se volcaron en la creación de nuevos tipos. Tampoco los creadores literarios quedaron al margen y muchos de los poetas, novelistas y escritores se preocuparon por escoger los modelos tipográficos con los que debían imprimirse sus obras para hacerlas más bellas a los ojos de sus lectores.

Tal es su importancia que el poeta chileno Pablo Neruda publica en 1956 su conocido poema *Oda a la tipografía* donde hace un recorrido poético por las tipografías más representativas de la historia de la imprenta y alaba de forma poética sus variadas y caprichosas formas.

9.1. Conservadurismo y vanguardia a través de los moldes de imprenta

La actividad de la imprenta en España se establece con cierto retraso pero, no obstante, en un primer momento tuvo un destacado desarrollo y los trabajos de imprenta podían competir en calidad y belleza junto al resto de los demás países. Sin embargo, las enormes posibilidades de expansión del conocimiento a través de la imprenta hizo que poco a poco a este instrumento de difusión le surgieran trabas para frenar su expansión dentro de nuestro territorio y también en los nuevos países que se incorporaban a la Corona española, incluyendo los nuevos territorios de ultramar. Los encargos por parte de Felipe II al impresor flamenco Plantino hizo que nuestras prensas fueran pobres, con tipos vulgares, con una industria papelera casi inexistente y dependientes de la producción extranjera. De hecho, la gran producción bibliográfica de nuestro Siglo de Oro se imprimió en España con un papel de mala calidad, con unos tipos desgastados. Hubo, bien es cierto, algunos intentos de elevar los trabajos de imprenta como fue durante el reinado de Carlos III con el establecimiento de la Imprenta Real y con los trabajos de Joaquín Ybarra.

El siglo XIX fue un auténtico motor para el desarrollo de la imprenta que llegó a consolidarse en los comienzos del siglo XX con una producción de una calidad excelente en cuanto a los escritores e intelectuales que dejaron para la posteridad sus ideas, vivencias, deseos y fantasías en una vasta producción

bibliográfica denominada Edad de Plata¹¹⁸². En este nuevo renacimiento cultural el aspecto y la calidad de los libros fueron muy aceptables gracias al esfuerzo de impresores, editores e ilustradores que ofrecieron unas ediciones en consonancia con los modelos imperantes en Europa que eran un referente en los que se inspiraban nuestros editores que lograron poner a la venta unas obras de calidad semejante a las editadas en el extranjero.

Durante esos años conviven el deseo de renovación junto al peso de la tradición, paradigma que se evidencia en las cubiertas en las que se opta por cubiertas exclusivamente tipográficas a las que en algunas ocasiones se incorpora alguna viñeta. Finalmente, en aras de una mayor modernidad, la tipografía se incorpora como un elemento de ilustración para crear cubiertas impactantes, atractivas y armónicas a través de los modelos tipográficos y su disposición en la cubierta.

Un aspecto que llama la atención es que la práctica totalidad de las cubiertas tipográficas son anónimas, especialmente aquellas que utilizan modelos de inspiración más clásica. Sin embargo, a medida que se introducen y asimilan los principios de la renovación tipográfica surgidos en Rusia y Alemania, los artistas comienzan a firmar esas cubiertas en las que hay un evidente predominio de la tipografía o bien es la propia tipografía el instrumento que sirve de ornamentación de la cubierta. En España los primeros en firmar cubiertas exclusivamente tipográficas son Mariano Rawicz y Mauricio Amster, si bien pronto grandes dibujantes como el prolífico Ramón Puyol o incluso Santiago Pelegrín crean cubiertas tipográficas que presentan su firma. Estas cubiertas a veces están compuestas solamente por elementos tipográficos y otras acompañadas de viñetas donde el artista combina dibujo y tipografía con una gran maestría y originalidad.

9.2. Pervivencia de la tradición tipográfica

Puede suceder que, como consecuencia de lo expuesto anteriormente, los modelos tipográficos inspirados en la tradición clásica pervivieron en nuestro país durante mucho tiempo y fueran utilizados por editores cuyos objetivos eran la renovación literaria y artística a través de sus publicaciones.

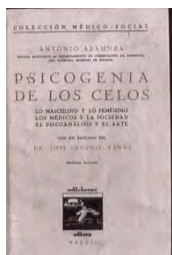
Generalmente, las cubiertas tipográficas en las que tanto la composición como los tipos elegidos están realizadas con toda seguridad al margen de la mano creadora de un artista, quizá son los tipos que tenía el impresor que muestra gracias a su elección, el conocimiento de su oficio junto al interés del editor en mostrar una cubierta correctamente compuesta según los principios tradicionales surgidos de las grandes obras de los impresores humanistas.

¹¹⁸² Mainer, José Carlos. Op. cit.



Uno de los ejemplos más clásicos y más alejados en el tiempo es la cubierta que ilustra la obra de Luis Cernuda *Donde habite el olvido*¹¹⁸³ editado por la Editorial Signo en la que participó el poeta Juan Ramón Jiménez que era muy exigente a la hora de escoger la tipografía de sus obras y que, en muchas ocasiones, importaba los tipos desde Inglaterra¹¹⁸⁴ tanto para la edición de sus propias obras como para las editadas bajo su supervisión. La cubierta para la obra de Cernuda es pues una cubierta de corte clásico en la que destaca su tipografía, bella y armoniosa. Hay una nota de modernidad al colocar el nombre del autor y el título de la obra en la parte superior de la cubierta dejando un gran espacio entre estos elementos y los de la parte inferior donde se imprime el nombre de la editorial y el año de edición y rompe con la tradición de la combinación de tinta roja y negra propia de las portadas y cubiertas destinadas a libros de poesía.

En esta cubierta también se combinan diferentes tamaños de tipos de letras de acuerdo con la relevancia de la información que el editor quiere destacar pero siempre existe una perfecta armonía entre los distintos tamaños.



Ejemplos de cubiertas exclusivamente tipográficas y de tendencia clásica, hundiendo sus raíces en un historicismo vigente especialmente en los trabajos de imprenta, los hallamos en algunas cubiertas tipográficas de las editoriales de avanzada como son la editorial Ulises y la editorial Zeus.

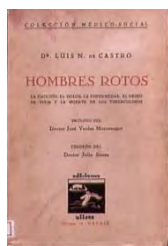
En Ulises encontramos la cubierta de la obra Antonio Abaunza *Psicogenia de los celos*¹¹⁸⁵ perteneciente a la colección *Médico-social*. Esta cubierta es de corte clásico, inspirada en los tipos de los grandes impresores clásicos como los de Giambattista Bodoni o los del inglés John Baskerville, este último considerado como el precursor de los nuevos tipos ya que su tipografía establece un puente entre la tradición clásica y la modernidad.

En la cubierta encontramos al igual que sucede en las obras de tradición clásica dos tintas: la negra y la roja como anteriormente mencionamos. Esta combinación es frecuente encontrarla en los comienzos del siglo XX en los libros de poesía. En tinta roja se destacan los elementos más importantes de la obra como son el nombre del autor, título y también el nombre del prologuista que aparece en la cubierta. El resto de la información está escrita en tinta negra. En el borde inferior aparece el logotipo de la editorial.

¹¹⁸³ Cernuda, Luis. *Donde habite el olvido*. Madrid, Signo, 1914.

¹¹⁸⁴ Trapiello, Andrés. *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España, 1874-2005*. Valencia, Campgràfic, 2006, p. 81.

¹¹⁸⁵ Abaunza, Antonio. *Psicogenia de los celos: Lo masculino y femenino, los médicos y la sociedad*. Madrid, Ulises, 1930.



La tipografía escogida es la de una letra romana moderna por tener todas las astas más perpendiculares que la romana antigua, si bien hay que destacar que el asta modulada de la A de *psicogenia* está bastante exagerada y recuerda en cierta forma el modelo tipográfico de Durero.

Para el resto de la información sobre la obra se cambia el tamaño de letra y se imprime en tinta negra, si bien, debido al espacio existente la cubierta es de fácil lectura y comprensión.

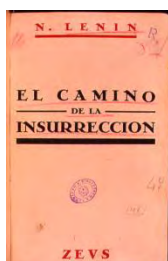
De la misma colección y estructurada de una forma idéntica a la anterior encontramos la obra de Luis N. De Castro *Hombres rotos*¹¹⁸⁶ en las que se repite el modelo descrito como símbolo de identidad de la colección. Igual a la anterior, aunque en este caso no pertenece a la colección *Médico social*, o al menos el nombre de la colección no está expresado en la cubierta, es la de la obra titulada *Las rebeldías de la infancia escolar*¹¹⁸⁷ en la que encontramos algunas licencias que se han producido en lo referente a la tipografía que, de nuevo es romana pero en la que el impresor ha alargado el asta de la r final de la palabra escolar a modo de elemento decorativo, recurso ornamental que ya vimos en el primer título descrito.



Una cubierta de la misma editorial pero de mayor sobriedad es la que ilustra la obra poética de Alejandro Gaos *Tertulia de campanas*¹¹⁸⁸ en la que se ha suprimido cualquier otra información y solamente se presenta el título en tinta roja, el nombre del autor y el logotipo de la editorial en tinta negra. Es una cubierta muy limpia, sobria y de fácil lectura.

La editorial Zeus, al igual que la editorial Ulises, opta por unas cubiertas tipográficas, en esta ocasión para un conjunto de títulos de teoría política, en la que todas las obras pertenecientes a esta temática comparten la misma portada tipográfica.

Nuevamente la



cubierta se hace a dos tintas roja y negra, siguiendo el modelo de las cubiertas renacentistas de los grandes impresores que impusieron esas tendencias y de las que en España tenemos también muy destacados ejemplos.

Los títulos de las obras son

¹¹⁸⁶ Castro, Luis N. *Hombres rotos*. Madrid, Ulises, 1930.

¹¹⁸⁷ Eleizegui, José de. *Las rebeldías de la infancia escolar*. Madrid, Ulises, 1931.

¹¹⁸⁸ Gaos, Alejandro. *Tertulia de campanas*. Madrid, Ulises, 1932.

*Capitalismo y comunismo*¹¹⁸⁹, *El camino de la insurrección*¹¹⁹⁰ y la obra de Jaime Aiguader *Cataluña y la revolución*¹¹⁹¹ en la que se introduce una variante con respecto a los ejemplos anteriores consistente en emplear la tinta roja para el nombre del autor o de los autores en lugar que para el título, escrito con una tipografía de acuerdo con el modelo de la nueva letra romana. En esta ocasión hay otro elemento nuevo que proporciona a la cubierta una mayor modernidad, rompiendo con el esquema clásico. En todas ellas se subraya, con una gruesa línea negra, la última palabra que forma parte del título en un guiño hacia las cubiertas tipográficas inspiradas en los principios de la Bauhaus o de los constructivistas rusos.

El nombre de la editorial aparece centrado en la parte inferior de la cubierta escrito en tinta roja con lo cual se establece una bella simetría y equilibrio entre el nombre del autor, escrito en la parte superior en el mismo color rojo, y el nombre de la editorial, ambos responsables de la edición de la obra dado que el primero es el creador y el segundo hace posible que la obra llegue a los lectores a través de las prensas.

Este es un clasicismo que comienza a contaminarse de la modernidad como hemos comprobado en estos tres últimos ejemplos mencionados que evoluciona e incorpora otros elementos.



La corriente tipográfica de gusto clásico estuvo muy extendida y llegó a seducir incluso a las editoriales que apostaban por cubiertas de fuerte contenido ideológico, de gran atrevimiento como hemos visto que sucedía con la editorial Cenit que, sin embargo, para algunas de sus colecciones opta por cubiertas exclusivamente tipográficas empleando en ellas tipos de letras inspirados en los modelos clásicos. Un ejemplo es el de la colección denominada *Biblioteca de vulgarización médica* y de presentamos el título del Dr. Vital Aza *Por qué la mujer no tiene hijos*¹¹⁹². Esta cubierta tiene una composición sobria, bella. En ella, a pesar de su estructura clásica, podemos percibir algunos de los postulados de la Bauhaus aplicados al arte de la imprenta. Estos rasgos se evidencian en lo referente a la composición de la cubierta y distribución de los diferentes elementos de la misma.

Para el título se ha escogido una letra cursiva en color blanco mientras que en el nombre del autor se repite la misma letra romana empleada para el título de la colección. El único elemento decorativo es el de la reproducción de una copa con la serpiente enroscada adoptado como símbolo de las farmacias y de los poderes curativos de los productos que en ella se venden.

¹¹⁸⁹ AAVV. *Capitalismo y comunismo*. Madrid, Zeus, 1931.

¹¹⁹⁰ Lenin, N. *El camino de la insurrección*. Madrid, Zeus, 1932.

¹¹⁹¹ Aiguader, Jaime. *Cataluña y la revolución*. Madrid, Zeus, 1932.

¹¹⁹² Vital Aza. *Por qué la mujer no tiene hijos*. Madrid, Cenit, 1934.

Para explicitar el nombre de la colección se ha dejado un rectángulo que recorre de arriba a abajo toda la cubierta de color blanco. Se ha utilizado una tipografía inspirada en los tipos creados por Bodoni en color cobalto del mismo color que el fondo de toda la cubierta.



Una cubierta precursora de lo que posteriormente constituiría en la década de los treinta el triunfo de las letras quebradas es la que ilustra la obra de Romain Rolland *Teatro de la revolución*¹¹⁹³. En ella encontramos la combinación de una tipografía que, posteriormente, se conocería como neo gótica con la que se escribe en tinta negra el nombre del autor y el título de la obra. El nombre del prologuista que en esta ocasión es Luis Araquistáin se escribe con una tipografía de palo seco que se integra con la anterior. Toda la composición tipográfica se encuentra desplazada hacia la parte superior de la cubierta dejando un gran espacio entre los datos de la obra, el nombre de la editorial y fecha de la obra, colocados en la parte inferior con la misma letra neo gótica.

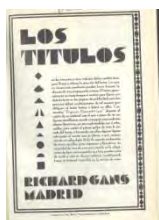
Está ornamentada con una orla en color magenta compuesta por dos líneas paralelas, la línea más externa es de un trazo más grueso y la interna más fina, ornamentación que también en los años treinta se utilizará para carteles de propaganda y cubiertas de libros en diferentes países europeos como Alemania.

9.3. El triunfo de la modernidad y la implantación de las nuevas escuelas tipográficas

La renovación artística, si bien no sin cierta resistencia, llega a los trabajos de impresión. Con ello se rompe con una larga tradición humanista de más de cuatro siglos de historia de la imprenta inspirado en las inscripciones en la época romana, emulando *l' antica maniera* utilizada en la arquitectura, pintura y escultura de los grandes artistas del Renacimiento. Este modelo tipográfico pervivió hasta finales del siglo XIX y principios del XX. Para la renovación de la tipografía, el arte de la impresión tuvo que romper con su propia historia, puesto que la imprenta fue considerada siempre como un oficio. Había que dar el gran paso, como en muchas otras artes de romper con el pasado para adaptarse a los nuevos tiempos. Había que superar el concepto de que los trabajos de imprenta constituían una artesanía creadora, como fue concebida en Inglaterra en el siglo XIX, para ser considerada como un auténtico arte que se debía de enseñar en las escuelas de bellas artes. Esta evolución produjo un auténtico renacimiento de tipos y formas creados por las diferentes tendencias artísticas de finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX que replantearon y redefinieron la función de la tipografía.

¹¹⁹³ Rolland, Romain. *Teatro de la revolución*. Madrid, Cénit, 1929.

Posteriormente, los diferentes movimientos de vanguardia fueron los que, a través de la búsqueda de un arte total, consideraron a la tipografía como un nuevo arte cuyas técnicas comenzaron a enseñar y a aprender en diferentes países como Rusia, Alemania y Holanda con el objetivo de que la tipografía posibilitara que cualquier mensaje fuera claramente interpretado por todo aquél que lo leyera.



Este objetivo propició que los tipos se despojaran de los adornos que tan populares fueron durante el Modernismo. El Art Decó simplificó la ornamentación y cuando ésta se incorporaba a alguna letra eran siempre por medio de formas geométricas de más fácil comprensión y lectura. Estos nuevos modelos se anunciaban en la prensa especializada como el *Boletín de la Unión de Impresores*.



En sus páginas se anunciaba la tipografía Futura que se promocionaba como tipos que representaban la belleza, armonía y facilidad de su lectura tanto de este modelo como de otros similares.

Se incrementa la variedad de tipos y comienzan a ser usados, con gran profusión los tipos de palo seco inspirados en los modelos Sans Serif y Helvética. También predominan las formas geométricas y, algo novedoso como es el empleo de la letra cursiva que, como vimos anteriormente, fue muy utilizado por los ilustradores de origen extranjero establecidos en España como Mariano Racwicz y Mauricio Amster.



La penetración de nuevos modelos tipográficos se completa también con la ornamentación de orlas cada vez más sencillas adoptando los principios del Art decó. De nuevo los impresores se sirven de anuncios y ofrecen a imprentas y editores nuevos modelos de orlas decorativas para los libros que

responden a ese torrente de formas geométricas que inundaba la década de los años veinte en todo el mundo.



Si, anteriormente, habíamos mencionado cómo la producción bibliográfica de nuestros grandes escritores del siglo de Oro era de mala calidad, muchos de los poetas y escritores de la generación del 27 tuvieron la oportunidad de tener sus obras impresas por la imprenta malagueña Sur. Creada por el escritor Manuel Altolaguirre, las obras salidas de las prensas de la imprenta Sur son unos trabajos que destacan por su calidad,

belleza y pureza de tipos, casi siempre inspirados en la tipografía de tradición clásica con tipos nuevos, fundidos con esmero y que dan como resultado unas cubiertas de gran belleza, simplicidad y equilibrio. Es una “vuelta al orden” frente



al Modernismo sin estridencias donde la calidad de las impresiones otorgan mayor valor si cabe a la obra de los autores que ven sus obras impresas por Altolaguirre.

Como ejemplo encontramos las obras de Luis Cernuda *Perfil del aire*¹¹⁹⁴ y del propio Manuel Altolaguirre *Las islas invitadas y otros poemas*¹¹⁹⁵. La cubierta de la obra de Cernuda es de corte clásico en la que destaca la calidad de los tipos y el equilibrio y belleza de la composición. Aunque está editada por la revista de arte *Litoral* está impresa en los talleres de Altolaguirre.

La obra del propio Altolaguirre sin embargo, carece de editor y solamente figura el nombre de su imprenta. En ella, como sucede en el caso anterior, destaca por su belleza y equilibrio. Podemos apreciar en esta cubierta algunos elementos más modernos como son la bella combinación de letras mayúsculas con las que se inician las palabras que componen el título y las iniciales del nombre del autor de la obra, el nombre de la imprenta, el lugar de impresión e incluso el primer dígito del año en el que la obra se edita. Es un juego dinámico que no rompe el equilibrio y serenidad de la composición.



La letra cursiva, a imitación de la escritura manual, es otro recurso que sirve para la creación de cubiertas exclusivamente tipográficas, si bien, el tipo de letra manual varía notablemente si la editorial prefiere para la obra editada una cubierta de corte clásico

o en la que se emplee una tipografía más moderna.

Para los poemas de Pedro Garfias, editados bajo el título *El ala del Sur*¹¹⁹⁶, se ha escogido una cubierta elegante en la que tanto el título como el nombre del poeta están escritos con una letra cursiva elegante, utilizada ampliamente en la segunda mitad del siglo XIX en Inglaterra. Llama la atención que esta cubierta, en donde se emplean elementos tradicionales, hace un guiño a la modernidad incluyendo en el centro de la misma un círculo rojo que no tiene el valor de viñeta pero que sirve para establecer un vínculo con la modernidad como lo es la propia poesía del poeta. La distribución del título en la parte superior y el nombre del poeta en el ángulo inferior derecho también rompen con la tradición apostando por la modernidad pero sin violencia, tendiendo puentes entre ambas orillas.

Dentro de la sobriedad y el clasicismo encontramos la cubierta para la obra poética de Rafael Alberti *Marinero en tierra*¹¹⁹⁷ en la que la cubierta está decorada casi en exclusiva por la tipografía. Para ello se usa una tipografía de inspiración clásica escrita en tinta negra que resalta sobre el fondo blanco de la cubierta. En el

¹¹⁹⁴ Cernuda, Luis. *Perfil del aire*. Málaga, Litoral, Imprenta Sur, 1926.

¹¹⁹⁵ Altolaguirre, Manuel. *Las islas invitadas y otros poemas*. Málaga, Imprenta Sur, 1926.

¹¹⁹⁶ Garfias, Pedro. *El ala del Sur, poemas*. Sevilla, Imprenta Herrera, 1926.

¹¹⁹⁷ Alberti, Rafael. *Marinero en tierra*. Madrid, Historia Nueva, 19--

centro se ha colocado un pequeño triángulo equilátero con su vértice hacia abajo que contiene una decoración floral de inspiración renacentista.

La cubierta se completa con el logotipo de la editorial consistente en un rostro femenino de corte igualmente clásico.



Un ejemplo que une a la perfección las dos tendencias, la clásica para los tipos y la modernidad para la utilización de la tipografía como único elemento decorativo de la cubierta, es la realizada por el dibujante Enrique Garrán para la obra de Tomás Borrás *Tam Tam*¹¹⁹⁸. En ella el dibujante, juega con el ritmo impuesto por el título que se repite a lo largo de toda la cubierta y con el del color. La tipografía está inspirada en los tipos creados por Giambattista Bodoni en los que había una diferencia notable de grosor en las astas de las letras.



La cubierta es simétrica puesto que si la dividimos por dos ejes, uno vertical y otro horizontal podemos obtener los mismos elementos pero con una variación cromática. En la parte superior e inferior se ha dejado una franja de color negro, ambas del mismo tamaño, en las se ha escrito el nombre del autor en tinta blanca. La tipografía elegida es de palo seco de rasgos geométricos que permite diferenciar en la cubierta dos elementos, uno mucho menos dinámico, referido al autor y el dinámico referido al título de la obra.

Los colores también en esta ocasión tienen un papel determinante ya que la tinta blanca sobre negro con la que se escribe el nombre del autor confiere una mayor seriedad a la obra mientras que los colores rojo, verde, azul y gris del título distribuido en franjas cromáticas diferenciadas producen atracción en todo aquél que la contempla.

Esta cubierta es de las escasas cubiertas tipográficas que están firmadas lo que nos permite conocer un aspecto hasta ahora desconocido del dibujante Enrique Garrán muy diferente al resto de sus otras ilustraciones para cubiertas de libros. Es una cubierta atrevida y atractiva a pesar de no contar con ninguna ilustración al uso.



Como complemento a la obra hay que mencionar que las ilustraciones del interior del libro son del artista Rafael Barradas y fueron publicadas póstumamente ya que el artista había fallecido en 1929.

Con una tipografía de rasgos acentuadamente geométricos incluso el acento es un triángulo, encontramos la cubierta de los

¹¹⁹⁸ Borrás, Tomás. *Tam Tam. Pantomimas, bailetes, cuentos coreográficos, mimogramas*. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931. Las ilustraciones de la obra están realizadas por Rafael Barradas.

*Poemas inconexos*¹¹⁹⁹ cuyo autor es Tomás Luque en la que el acercamiento a un Constructivismo es mucho más manifiesto.

En esta ocasión se ha dividido la cubierta en dos partes iguales: una de color blanco y otra, la del lado izquierdo, de color rojo, formando dos planos netamente diferenciados pero unidos por la tipografía similar a la descrita, trazo grueso y que también cambia de color según el plano en el que se ubica, blanco para el color rojo y negro para el fondo blanco.



Una cubierta que sorprende notablemente y máxime estando firmada por Santiago Pelegrín es la que ilustra la primera edición de la obra de Ramón J. Sender *El verbo se hizo sexo. Teresa de Jesús*¹²⁰⁰. En ella, el artista juega doblemente con la simbología ya que construye una cubierta a modo un frontispicio, tal y como se dibujaban algunas de las portadas más sobresalientes del siglo XVI, especialmente aquellas que se hacían para la tratadística artística o arquitectónica. Pero esta imagen también puede ser la de un retablo de altar donde se veneran las imágenes que, para esta ocasión se han sustituido por un rectángulo, a modo de colgadura, donde se ha escrito el título de la obra en tinta roja.

Toda la cubierta está realizada a dos tintas, negra para la ilustración y roja para la tipografía al igual que las cubiertas del siglo XVI ya mencionadas en la que también podemos apreciar signos de rebeldía de Pelegrín frente a la tradición.

Junto al clasicismo perdura, igualmente, el orientalismo muy arraigado en nuestro país durante los primeros años del siglo XX y que se manifestaba en objetos decorativos así como en la decoración de los libros. Con anterioridad, ya hablamos de algunas de las cubiertas ilustradas siguiendo la tendencia orientalista y, en esta ocasión, traemos el ejemplo de una cubierta tipográfica obra del artista Hipólito Hidalgo de Caviedes. En ella los tipos son, como en los ejemplos anteriores, de inspiración clásica pero, sin embargo, la mano del artista se manifiesta en una orla en la que la presencia ese orientalismo queda patente en los rostros colocados en las cuatro esquinas, tres femeninos y uno masculino de la orla así como en la intrincada decoración floral de la misma.



En la cubierta se utilizan dos colores; el negro y el rojo. Con este último se destacan los rasgos de los rostros como son la boca y el adorno de la frente de clara inspiración oriental. El rojo también se utiliza para los nombres propios tanto del autor Alberto Guillén como para el del prologuista Gonzalo Zaldumbide y el año de edición. La tinta negra, sin embargo se utiliza para indicar el título de la obra *La*

¹¹⁹⁹ Luque, Tomás. *Poemas inconexos*. Cabra, s.n. imprenta Manuel Cerdón, 1931.

¹²⁰⁰ Sender, Ramón J. *El verbo se hizo sexo. Teresa de Jesús*. 1ª ed. Madrid, Zeus, 1931.

*imitación de nuestro señor yo*¹²⁰¹.

El inquietante artista Alfonso Ponce de León realiza una cubierta exclusivamente tipográfica para la obra de Samuel Ros *Marcha atrás*¹²⁰². Esta cubierta no parece corresponderse con el mensaje del título ya que el artista proyecta el título sobre una pantalla imaginaria. Está dispuesto en dos niveles y se asemeja a una luz o imagen que se emana desde un foco luminoso. En esta ocasión las letras no tienen un tamaño similar entre sí sino que disminuyen según se pierden en la lejanía. Las dos primeras letras parecen además que están quemadas por ese misterioso punto de luz.



Esta cubierta la podríamos considerar un juego tipográfico surrealista puesto que el artista reinterpreta una realidad utilizando para ellos elementos tipográficos.

El nombre del autor está colocado, bellamente, en el ángulo superior derecho como si se tratara del logotipo de una marca y, por el contrario, el nombre de la editorial se ha colocado en la parte inferior a modo de arco dinámico que contrasta con lo rectilíneo del título.

La tipografía está creada a base de formas geométricas de color tierra.



En una línea similar en la que el artista realiza la cubierta usando la tipografía como un elemento específico y relevante, es la obra firmada por Puyol de León Trotsky titulada *La revolución permanente*¹²⁰³. En esta ocasión el artista opta por una composición meramente tipográfica donde el conjunto de tipografía y combinación de colores logra transmitir a la perfección el mensaje esencial del tema principal del libro.

El título está escrito con una letra de palo seco, de trazo grueso, de color blanco con una leve inclinación hacia el lado derecho. Ocupa las tres cuartas partes de la cubierta. El título se ha inscrito sobre un fondo de color rojo que simboliza la bandera de la revolución rusa que destaca sobre un fondo de tinta plana de color tierra. El nombre del autor se ha colocado en un estrecho rectángulo de color blanco y se ha escogido igualmente el color predominante tierra para la tipografía.

Otra cubierta tipográfica y firmada de nuevo por Ramón Puyol es la de la obra de Henri Barbusse *Rusia*¹²⁰⁴. El artista utiliza la tipografía como si fuera un elemento artístico. El nombre del autor está colocado en la parte superior y, debajo, se escribe el título de la obra. Ambos elementos están realizados con una

¹²⁰¹ Guillén, Alberto. *La imitación de nuestro señor yo*. Madrid, Nosotros, 1921.

¹²⁰² Ros, Samuel. *Marcha atrás*. Madrid Renacimiento, 1931.

¹²⁰³ Trotsky, León. *La revolución permanente*. Madrid, Cenit, 1931.

¹²⁰⁴ Barbusse, Henri, *Rusia*. Madrid, Cenit, 1931.

tipografía de palo seco, de trazos gruesos especialmente la destinada al título. Este título se refleja como en un espejo y las letras se representan de un mayor tamaño que las del título y cubren toda la cubierta. Además parece como si estuvieran cubiertas por niebla o nubes presentando un paisaje algo fantasmal.



De esta cubierta sorprende la sobriedad de los colores azul cobalto para el título y para el nombre de la editorial y azul más pálido para el resto.

Esta cubierta es, nuevamente, un claro ejemplo de cómo el artista Puyol, uno de los dibujantes más destacados de esos años, conocía a la perfección las nuevas tendencias dentro del campo no sólo del diseño gráfico sino de los nuevos lenguajes renovadores en el ámbito de la composición y la tipografía, utilizando esta última como un elemento decorativo más de un fuerte poder expresivo.

Puyol, siempre dispuesto a experimentar nuevos modelos nos presenta una cubierta en la que los elementos tipográficos están considerados como elementos



compositivos y asumen el papel de formas artísticas en lugar de elementos de información. Se trata de la cubierta para la obra de Stefan Zweig *Tres maestros: Balzac, Dickens y Dostojewsky*¹²⁰⁵. En ella, sobre un fondo negro intenso, dibuja dos numerales en color blanco y rojo, colores que, combinados están presentes en toda la cubierta. Estos dos numerales prácticamente llenan toda la cubierta y sujetan en uno de sus lados los nombres de los tres literatos mencionados en el título. La parte superior se ha destinado el

nombre del autor y al título de la obra para el que se ha dibujado el número tres en tinta roja y la palabra en tinta blanca. Es una cubierta que tiene movimiento, armonía a la vez que está perfectamente equilibrada, haciendo de ella una composición original y atractiva. Con esta cubierta Puyol se pone a la altura, e incluso supera, a muchos de los diseñadores extranjeros de esos años.

9.4. La geometría tipográfica o el Art Decó en los tipos de imprenta

El estilo Art Decó que se construye en las cubiertas de libros sobre las bases del Constructivismo crea una serie de tipografías en las que aparecen numerosas formas geométricas en las que, generalmente se aprecia un fuerte predominio de la elegancia y armonía para impactar al público junto a su facilidad de lectura. A menudo, estas tipografías se presentan acompañadas de otros elementos decorativos también geométricos. Generalmente es una tipografía de trazo grueso con claro predominio de las letras mayúsculas.

¹²⁰⁵ Zweig, Stefan. *Tres maestros, Balzac, Dickens, Dostojewski*. Madrid, Cénit, 1929.

Cataluña fue uno de los focos dinamizadores del Modernismo y sus imprentas se sumaron gustosas a dicho movimiento y de sus prensas salieron obras realizadas por dibujantes e impresores de una buena calidad, el mismo fenómeno se produce con el movimiento Art Decó, arte creado para su consumo y que rápidamente fue aceptado y valorado por la burguesía catalana. No es de

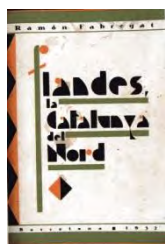


extrañar por tanto que de las prensas catalanas vieran la luz una serie de cubiertas tipográficas de gusto decó de gran atrevimiento, bella composición que difundían los principios de este movimiento artístico.

Como ejemplo de la influencia del Art Decó y sus raíces constructivistas se muestra la cubierta de la obra de Alfons Maseras *L'Evasió*¹²⁰⁶ en la que se presenta una cubierta meramente tipográfica ornamentada con elementos geométricos que forman una composición equilibrada, dinámica, bella y moderna. Las letras son de trazo grueso compuesta por elementos geométricos como son los tres triángulos equiláteros que componen la letra E.

La composición está acompañada por unos elementos geométricos, en este caso círculos concéntricos y líneas rectas horizontales, que encuadran el título de la obra y que sirven para subrayar más dicho título.

Destaca el colorido de la cubierta porque, a pesar de utilizar la tinta negra sobre el fondo de la cubierta, los elementos ornamentales se han dibujado en color naranja y negro, dando lugar a un fuerte contraste lo que provoca la atención de los potenciales lectores.



Otra obra tipográfica en la que podemos encontrar rasgos similares a la anteriormente descrita es la de Ramón Fabregat *Flandes, la Catalunya del Nord*¹²⁰⁷ en la que una franja de formas geométricas compuesta por triángulos de color negro y naranja, colocada solamente en el lado izquierdo, enmarca el título que ocupa la práctica totalidad de la cubierta ya que se ha escrito de forma tal que cada una de las palabras que lo componen ocupa una línea. El trazo es muy grueso, con letras formadas todas ellas por elementos geométricos si bien el artículo y la preposición son de un tamaño menor a pesar de ocupar también una sola línea. El asta de la F se utiliza a modo de segunda orla ya que se extiende hasta el final de las palabras que forman el título y se distingue del resto de los tipos al ser de color verde.

En la parte superior e inferior se han colocado dos amplias franjas verdes y, al final del título, para equilibrar la composición y evitar un vacío al final de la cubierta, se ha dibujado otra forma geométrica pero esta vez al margen de la

¹²⁰⁶ Maseras, Alfons. *L'Evasió*. Barcelona, Llibreria Catalonia, 1929.

¹²⁰⁷ Fabregat, Ramón. *Flandes, la Catalunya del Nord*. Barcelona, s.n. 1932.

tipografía. Se trata de un cuadrado colocado en diagonal, bicolor, naranja y negro que no solamente equilibra sino que ornamenta la composición con un elemento simple y abstracto.

En Valencia, importante centro impresor desde los orígenes de la imprenta en nuestro país, en esos años apuesta igualmente por la renovación tipográfica y un ejemplo lo encontramos en la editorial Estudios, ya mencionada por algunas de sus cubiertas realizadas por los destacados dibujantes Josep Renau y Manuel Monleón. Estudios introduce en su catálogo títulos cuya cubierta es exclusivamente tipográfica. Son cubiertas anónimas que no están firmadas pero que llaman poderosamente la atención por su modernidad y fuerte impacto visual.

La práctica totalidad de estas obras son obras de contenido moral, pero de una moral basada en una serie de valores humanos expuestos por los grandes filósofos desde la Antigua Grecia hasta los años veinte del pasado siglo cuando dichas obras se publicaron. Aunque en la cubierta no se indica que esos títulos pertenezca a alguna colección que las agrupe, éstas pertenecen a la colección *Ayer, Hoy y Mañana* y presentan una serie de elementos comunes que se aparecen en todas las cubiertas que las reúne pero que también posibilita que se diferencien las unas de las otras.

El elemento esencial presente en todas ellas es el de la perfecta combinación de los principios del Art Decó con los del Constructivismo. La influencia del Art Decó se pone siempre de manifiesto a través de la tipografía realizada con elementos geométricos, con tipos muy decorativos, con un trazo grueso de las letras. El elemento constructivista sin embargo, siempre viene dado por la estructuración del mensaje en la cubierta sustentado o enmarcado por formas geométricas pero siempre en aras de una mejor estructuración y lectura del mensaje.



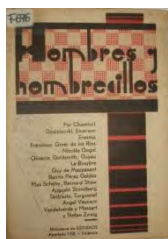
Los títulos más destacados son *Simpatía y amistad*¹²⁰⁸ en la que la letra S de *simpatía* y la A de *amistad* aumentan su tamaño para aunar ambos conceptos encuadrados ambos en un rectángulo colocado en la parte superior de color verde y, en el lado derecho, aparece toda la relación de los autores que tratan el tema.

Similar a esta cubierta es la de la obra *Lujo y miseria*¹²⁰⁹ en la que las astas de las iniciales de las dos palabras que componen el título se alargan excesivamente creando formas geométricas. El título también está enmarcado en un rectángulo de color verde en la parte superior. La tipografía es de rasgos gruesos, con formas geométricas con las que se juega para construir el título sin impedir que se pueda leer con claridad.

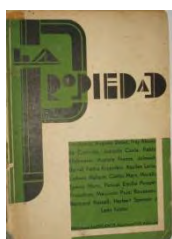


¹²⁰⁸ *Simpatía y amistad*. Valencia, Estudios, 193-.

¹²⁰⁹ *Lujo y miseria*. Valencia, Estudios, 193-.



Semejante estructura presenta la cubierta de *Hombres y hombrecillos*¹²¹⁰ en la que el asta derecha de la H se alarga hasta formar un rectángulo que incluye la totalidad del título encuadrado en dicho rectángulo que, esta ocasión, no es de un solo color sino que forma una cuadrícula en tonos magenta y blanco. La relación de autores en esta ocasión se ha colocado en el lado izquierdo, sustentada por un rectángulo en vertical en color negro, igual que el color de la tipografía pero que presenta como ornamentación delgadas líneas rojas.

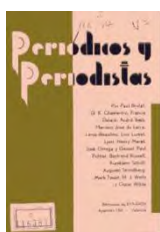


En el título *La Propiedad*¹²¹¹ se aprecian sustanciales variaciones ya que el rectángulo, presente en anteriores cubiertas, se ha sustituido por un cuadrado. El gran tamaño de la letra P incluye parte de las letras del título. En esta ocasión el nombre de los diferentes autores se ha encuadrado también en un cuadrado color verde del mismo tono que el del título si bien uno de los laterales presenta una gruesa línea magenta.

En la obra *El amor* hay que destacar la originalidad de la tipografía en la que la A de la palabra *Amor* es un triángulo equilátero atravesado en su vértice por una línea mientras que la vocal O incluye otro círculo concéntrico en cuyo centro hay un punto. Es una tipografía original, encuadrada en dos formas geométricas: un rectángulo común a la mayoría de este tipo de cubiertas pero que, en esta ocasión, su lado izquierdo está enmarcado por un nuevo elemento en forma de L que da mayor relieve al título. También se presenta, en el lado izquierdo, la relación de autores y en el lado derecho de la misma, una barra gruesa que encuadra dicha relación. Los colores elegidos son el negro y el rojo, color siempre vinculado al amor y la pasión. En esta cubierta la tipografía es una metáfora con respecto a la representación del amor en donde siempre está presente la flecha del dios Cupido que traspasa el corazón del amante.



El título *Periódicos y periodistas*¹²¹² presenta algunas variantes con respecto a los anteriores trabajos ya que el título no está enmarcado en ninguna forma geométrica sino que se presenta en la parte superior con una atractiva letra Decó. Sin embargo, no puede faltar el elemento geométrico que sustente la composición y, en esta ocasión, es de nuevo un rectángulo colocado en el lado izquierdo de la cubierta de color verde que llega casi hasta la mitad de la cubierta, incluyendo parte del título y la recorre desde la parte superior a la inferior. Para



¹²¹⁰ *Hombres y hombrecillos*. Valencia, Estudios, 193-.

¹²¹¹ *La propiedad*. Valencia, Estudios, 193-.

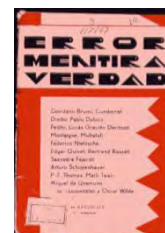
¹²¹² *Periódicos y periodistas*. Valencia, Estudios, 193-.

equilibrar el gran peso visual de dicho rectángulo, en la parte inferior del lado derecho se ha colocado otro rectángulo similar pero de muy inferior tamaño de gran utilidad para lograr el equilibrio compositivo.



En el título *La política y los políticos*¹²¹³ se rompe con la horizontalidad presente en las anteriores cubiertas y se coloca en diagonal, en la parte central de la cubierta, ligeramente desplazado hacia el centro y, nuevamente, destaca la tipografía y las grandes letras del comienzo de palabra. Hay un armonioso juego de tamaños dentro del propio título lo que facilita la lectura. La cubierta presenta un gran rectángulo de color azul en la parte central de la misma en donde, en la parte inferior, se enumeran todos los nombres de los autores que contribuyen a la realización de la obra. En el lado derecho se presenta una ornamentación igualmente moderna ya que se trata de una gruesa línea de color negro de la que emergen una serie de cuadrados también en color negro y que sirve para equilibrar la composición puesto que en el ángulo superior derecho aparece también en negro un semicírculo.

En el título *Error, mentira y verdad*¹²¹⁴ nuevamente se vuelve a encuadrar la información de la obra en un rectángulo en la parte superior de la cubierta pero, en esta ocasión, se ha invertido el color del rectángulo ya que se utiliza el color blanco que destaca sobre el rojo de la totalidad de la cubierta. El título de la obra resalta sobre el blanco al estar escrito en tinta negra y con decorativas formas geométricas. En esta ocasión la relación de participantes se ha colocado en el eje central de la cubierta, en un recuadro central en blanco pero en el que uno de sus lados también presenta una ornamentación geométrica.



La obra *Democracia, sufragio y parlamentarismo*¹²¹⁵ presenta algunas innovaciones quizá debido a la longitud del título que aparece escrito con tipografía de gusto Decó en el lado izquierdo de la cubierta. Ésta está dividida por una diagonal en la que se delimitan dos partes: una en blanco para el título de la obra y la otra en color rojo en la que se coloca el nombre de los autores. Por la disposición de los elementos en la cubierta podría parecer una cubierta más rígida que las anteriores pero su autor introduce unos elementos decorativos como son un semicírculo en el lado izquierdo inferior y unos puntos negros sobre la diagonal que dinamizan la composición.

La cubierta destinada a ilustrar la obra titulada *La guerra*¹²¹⁶ es quizá una de las más originales en su concepción ya que es la letra mayúscula G de la palabra

¹²¹³ *La política y los políticos*. Valencia, Estudios, 193-.

¹²¹⁴ *Error, mentira y verdad*. Valencia, Estudios, 193-.

¹²¹⁵ *Democracia, sufragio y parlamentarismo*. Valencia, Estudios, 193-.

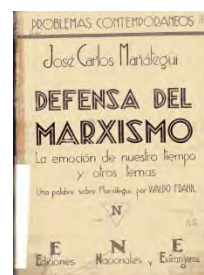
¹²¹⁶ *La Guerra*. Valencia, Estudios, 193-.

Guerra la que vertebra toda la composición. Situada en el centro de una gran franja rectangular de color morado y construida con elementos geométricos sirve para dividir el artículo del resto de las letras que componen la terrible palabra. Debajo de la misma aparece, como es habitual, el nombre de todos los participantes en la obra. Para ornamentar esta cubierta se han dibujado dos finas líneas blancas en el lado derecho de la franja de color para rebajar su peso visual y hacerla más decorativa.



Algo similar podemos encontrar en la cubierta que ilustra la obra *Gobierno y autoridad*¹²¹⁷ en la que nuevamente la letra *G* se ha sustituido por un elemento geométrico, en este caso por un círculo que, a su vez encierra otros círculos concéntricos como si de una diana se tratara. El título se ha colocado en diagonal en la parte superior de la cubierta sobre un fondo blanco. En esta ocasión han desaparecido prácticamente las formas geométricas, rectángulos y cuadrados que formaban parte de las anteriores cubiertas y se han sustituido por una franja no muy ancha en la parte inferior que la recorre de extremo a extremo en color gris y, en la parte superior, una de menor tamaño que ocupa un tercio de la mitad del lado derecho de la cubierta.

Las editoriales cuyo catálogo está compuesto casi exclusivamente por obras de contenido político se dejan seducir por la popular corriente decó y construyen sus cubiertas con bellas tipografías como sucede en la cubierta de la obra de José Carlos Mariategui *Defensa del marxismo*¹²¹⁸. En ella se utiliza una composición de carácter constructivista que organiza la extensa información de la cubierta. En la parte superior se coloca en nombre de la colección *Problemas contemporáneos* subrayada por una línea negra. Posteriormente el nombre del autor, en el centro el título de la obra. Abajo la información aclaratoria del título y del contenido de la obra y, finalmente, la editorial.



A esta organización racional de la información contribuye la tipografía, toda ella en tinta negra, dado que el autor de la misma cambia los modelos de los tipos para dar mayor o menor relevancia a la información. La letra de mayor tamaño es la destinada al título para la que se ha empleado una tipografía inspirada en los tipos Zeppelin creados por Rudolf Koch en 1927 en los que sobre el trazo grueso se inserta una línea blanca para dar relieve a la tipografía.

¹²¹⁷ *Gobierno y autoridad*. Valencia, Estudios, 193-

¹²¹⁸ Mariategui, José Carlos. *Defensa del marxismo. La emoción de nuestro tiempo y otros temas. Una palabra sobre Mariategui por Waldo Frank*. [Madrid] Ediciones Nacionales y Extranjeras, 193-

El resto de la tipografía empleada es toda ella de gusto decó lo que permite la fácil lectura de la abundante información.

Una cubierta altamente decorativa es la de la obra de V.F. Calverton *La bancarrota del matrimonio*¹²¹⁹ atribuida a César Badía¹²²⁰. En ella el tipo de letra escogido para la cubierta es de gusto Decó, de trazo grueso y donde la monotonía se rompe debido a que algunas letras en su están cortadas en su parte externa o bien terminan en elementos decorativos geométricos. El nombre del autor, situado en la parte superior está, por el contrario, escrito con una tipografía de palo seco que contrasta con el título. El único elemento decorativo es el del logotipo editorial que acompaña al nombre que está artísticamente colocado tanto en el ángulo superior derecho como en el ángulo inferior izquierdo haciendo una composición dinámica en diagonal.



La editorial Cenit también se deja seducir por las cubiertas concebidas con una tipografía decorativa y geométrica en las que y además introduce algún elemento ornamental que sirve de atributo y de refuerzo a la tipografía. Un ejemplo es la cubierta de la obra de Gabriel Morón *El partido socialista ante la realidad política española*¹²²¹ en la que una tipografía de rasgos geométricos y de diferentes tamaños compone el título lo que le proporciona un ritmo y movimiento especial. Debajo del título, en el centro de la cubierta, se coloca una nueva forma geométrica: un pequeño triángulo de color azul que parece que sustenta al título colocado debajo del nombre del autor.



En la cubierta se ha incluido una orla decorativa de color azul como azul y tierras son también los colores de la tipografía.

Otra cubierta con tipografía de rasgos geométricos y decorativa editada por la editorial Cenit es la de la obra de Cheng Tchen *Mi madre y yo a través de la revolución china*¹²²² en la que la cubierta es dinámica y, en esta ocasión, a diferencia de la anterior, debido a la disposición de los diferentes elementos en la cubierta. El nombre del autor está desplazado a la derecha, el título se ha colocado en el lado izquierdo sin superar nunca la mitad izquierda de la cubierta y, finalmente el nombre de la editorial en la parte inferior en el lado derecho.



En la cubierta se ha incluido una orla decorativa formada por líneas rectas, una de trazo muy grueso y otra más fina, ambas de color magenta que también contribuyen a reforzar el dinamismo puesto que el borde derecho está remarcado

¹²¹⁹ Calverton, V.F. *La bancarrota del matrimonio*. Madrid, Oriente, 1931.

¹²²⁰ Santonja, Gonzalo. *Del lápiz rojo al lápiz libre*. Madrid, Anthropos, 1986, p. 197.

¹²²¹ Morón, Gabriel. *El partido socialista y la realidad política española*. Madrid, Cenit, 1929.

¹²²² Tcheng, Cheng. *Mi madre y yo a través de la revolución china*. Madrid, Cenit, 1929.

por esta orla y en el izquierdo el título interrumpe esta ornamentación que además se ha desplazado hacia el centro construyendo una estructura firme y fuerte.

En la parte inferior, desplazado hacia el lado derecho, se ha colocado el nombre de la colección y el de la editorial a un tamaño menor y en esta ocasión se ha prescindido de hacer diferentes tamaños.

Si en el anterior ejemplo vimos cómo junto a la tipografía se incluyen algunos elementos que sirven para reforzar los tipos de imprenta que asumen el papel protagonista, otras cubiertas incluyen algunos dibujos pero que están en un segundo plano con respecto a la tipografía.



Un ejemplo es la cubierta de Arribas para la obra de Joaquín Azpiazu *A ella tú y él*¹²²³ en la que destaca su concepción decorativa en la que predominan las formas geométricas simples y las líneas rectas.

La composición presenta dos perfiles en color blanco, los de un hombre y una mujer sobre un fondo amarillo enfrentados y colocados en planos diferentes uno más abajo que el otro para romper la simetría.

Cada uno de los perfiles lleva detrás una ornamentación. El del lado izquierdo se ha dibujado sobre fondo verde con conjunto de líneas azules separadas unas de otras por un punto negro.

El del lado derecho, por el contrario, se ubica sobre el mismo fondo amarillo de la cubierta en el que aparecen unas siluetas de flores, que asemejan a una flor de loto, iconografía propia del Art Decó, con pequeñas hojas de color verde. En el ángulo superior izquierdo y en su opuesto inferior derecho aparece un rectángulo en el que se han dibujado unas olas a modo de mar. De esta cubierta sobria, elegante, destaca también la tipografía que es muy del gusto del Art Decó de trazo grueso, de formas geométricas estilizadas, con gran predominio de la línea recta tanto para el título como para el nombre del autor de la obra. Es como si la misma tipografía reflejara la estética de la mujer estilizada, elegante que llenaba las cubiertas de la gran mayoría de las revistas de moda de esos años y que los dibujantes reproducían incesantemente a la hora de ilustrar todo tipo de colaboraciones periodísticas.

Elaborada con unos planos geométricos más simples encontramos la cubierta realizada por Chez de la obra de Arturo Mori *Run-Run*¹²²⁴. Al igual que sucedía con la obra de Tomás Borrás *Tam-Tam* en esta cubierta también se representa con la tipografía un sonido que recuerda los ruidos de los motores que, de forma imparable, inundan nuestras ciudades y que comenzaban a inundar las calzadas de las ciudades en los años 30.

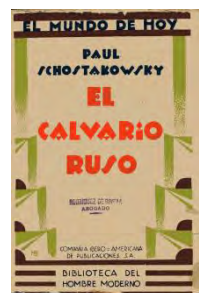
¹²²³ Azpiazu, Joaquín. *A ella tú y él*. Madrid, Razón y Fe, 1934.

¹²²⁴ Mori, Arturo. *Run-Run*. Madrid, CIAP, 1930.

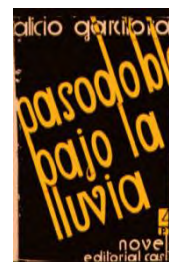


Los colores elegidos para la cubierta son vibrantes y contrastan unos con otros. Como fondo predomina el color verde en diferentes gamas que forma elementos geométricos. También destaca el color rojo y el blanco de las letras a las que se las quiere dotar de movimiento por la disposición en escalera y por la línea que une las dos palabras del título. Es un intento ingenuo, pero de buen gusto por parte del artista, de aunar el decó y el neo futurismo que en esos años renacía y podía admirarse en variadas manifestaciones artísticas y, especialmente, en la publicidad realizada por los grandes artistas italianos como Fortunato Deperó que hizo unos memorables carteles publicitarios.

En la línea de dibujar una tipografía de acusados rasgos geométricos, decorativa y atractiva encontramos la cubierta de la obra de Paul Schostakowsky *El calvario ruso*¹²²⁵ en la que el título, que prácticamente ocupa la totalidad de la cubierta, está escrito con una bella tipografía de rasgos geométricos muy decorativa. La cubierta se completa con una orla en colores verde y tierra realizada igualmente con elementos geométricos y, finalmente, en la parte superior aparece, en un guiño al constructivismo, el título de la serie y en la inferior el de la sub serie encuadrados ambos en un rectángulo a modo de distribución racional de la información en la cubierta. Por otra parte, el nombre del autor así como el título y el subtítulo de la serie están escritos con tinta oscura, con una tipografía de palo seco similar a la letra futura.



Muy similar a la anterior es su realización, dado que también se utiliza una tipografía realizada con formas geométricas, es la cubierta de la obra de José Valls de Oliva *El inmortal*¹²²⁶. Se utiliza la misma tipografía tanto para el título de la obra como para el nombre del autor. El fondo de la cubierta es de un intenso color azul y el color de la tipografía del título es de color amarillo para buscar un mayor contraste. El nombre, en tinta negra, se ha colocado en una franja blanca en la parte superior. En esta cubierta también se aprecia una pequeña orla consistente en unas ondas. Es una cubierta sencilla en la que la tipografía y el color son los instrumentos utilizados para atraer la atención del posible lector.



De la misma editorial e igualmente con una cubierta exclusivamente tipográfica encontramos la obra de Alicia Garcitoral *Pasodoble bajo la lluvia*¹²²⁷ en la que, en esta ocasión, sobre un fondo negro pero de nuevo con una tipografía en tinta amarilla se escribe el título de la obra que ocupa la práctica totalidad de la cubierta. Al estar inclinado dota a la cubierta de un ritmo para

¹²²⁵ Schostakowsky, Paul. *El calvario ruso*. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 192-.

¹²²⁶ Valls Oliva, José. *El inmortal*. Madrid, Castro, 1934.

¹²²⁷ Garcitoral, Alicia. *Pasodoble bajo la lluvia*. Madrid, Castro, 1931.

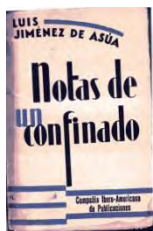
representar por medio de letras la lluvia. Las primeras letras de cada palabra con la que comienza una nueva línea están unidas entre sí por una línea recta inclinada lo que aúna el título y crea a la vez una bella composición.

El nombre del autor, colocado en la parte superior, ocupa toda una línea y el de la editorial se ha escrito en el ángulo inferior izquierdo. Encima de él se ha puesto el subtítulo equilibrando la composición. Todos estos elementos están realizados en tinta blanca sobre el mismo fondo negro con una tipografía de palo seco igualmente decorativa. Destaca, en el lado derecho, un pequeño rectángulo también en color amarillo en el que se inscribe el precio de la obra: 4 ptas.

La cubierta de la obra de Luis Jiménez de Asúa *Política, figuras, paisajes*¹²²⁸ está firmada por el del polifacético artista Manuel Benet que, para esta ocasión, abandona la ilustración y utiliza como único adorno y reclamo de la presente obra



una composición meramente tipográfica realizada con formas geométricas. Como fondo encontramos un tenue color amarillo que se interrumpe en el lado izquierdo por dos franjas, una azul y otra más estrecha negra. Con estos mismos colores, el artista combina las diferentes tipografías presentes en la cubierta. El título de la obra se ha colocado en la parte central con una gruesa tipografía que combina el blanco para las letras iniciales mientras que el resto de la palabra se ha escrito en tinta negra. Esta misma combinación la encontramos para indicar el nombre del autor. En ambos casos las letras están ligeramente inclinadas para dar dinamismo a la composición. Este dinamismo también se manifiesta en el nombre de la editorial en el que junto a la inclinación se aprecia una cierta ondulación. Aquí también encontramos una combinación atractiva de colores; el blanco, utilizado para la primera palabra de la misma y el azul para la segunda palabra y para el lugar de edición. Esta cubierta nos recuerda algunas de las realizadas para la editorial Cenit por los artistas de origen polaco Amster y Racwicz, que son considerados auténticos renovadores del arte tipográfico en España en los aspectos relativos al diseño de libros.



Manuel Benet de nuevo ilustra otra cubierta de Luis Jiménez de Asúa titulada *Notas de un confinado*¹²²⁹ a la que imprime un elegante ritmo construido con letras y líneas rectas y curvas tanto para la tipografía como para la ornamentación. El artista combina sobre un fondo blanco el color azul para las líneas que sirven de adorno a la cubierta mientras que la tinta negra se utiliza para escribir la información relativa al título, autor y editorial. Benet se permite una licencia para ornamentar el título y es la de escribir con tinta azul el artículo *un* que forma parte del título y que además sirve de unión entre los elementos decorativos y los informativos.

¹²²⁸ Jiménez de Asúa. *Figura, política paisajes*. Madrid, Mundo Latino, 1930.

¹²²⁹ Jiménez de Asúa. Luis. *Notas de un confinado*. Madrid, Mundo Latino y CIAP, 1930.

Una cubierta exclusivamente tipográfica que no está firmada y que bien pudiera haber sido realizada por Puyol porque aparece la letra P en el ángulo inferior derecho, es la de la obra de Josef Kallinikow *Mujeres y frailes*¹²³⁰ en dos tomos y que mantiene la misma cubierta en los dos volúmenes. El atractivo de la misma radica en la tipografía, probablemente diseñada por el artista que opta por una tipografía de gran tamaño de color blanco colocada sobre una sombra negra



proyectada por las mismas letras. Todo ello destaca sobre un fondo rojo intenso. El ritmo de la tipografía se consigue gracias a los diferentes tamaños de las letras, principalmente las dos letras S finales y la J que abandonan la línea en la que se escribe el título y se prolonga a hacia una línea inferior. El nombre del autor de la obra el artista lo coloca también sobre un fondo negro pero, en este caso, los tipos de las letras tienen el mismo tamaño. Se ha elegido una letra de palo seco, moderna y de corte racionalista. El artista también ha dibujado la contracubierta que se establece una unidad con la cubierta y en la que hay una composición de tendencia abstracta, lenguaje que debía de atraer a Puyol ya que en otras cubiertas, tal y como se ha apuntado, gusta de hacer algún dibujo de carácter más abstracto. El lomo de la obra une, igualmente ambas composiciones la de la cubierta y contracubierta.



Una cubierta algo elemental pero en la que se pretende aunar las diferentes tendencias vanguardistas tanto la del modelo decó como la de influencia de la Bauhaus por medio de la tipografía es la de la obra de Emilio R. Tarduchi *Psicología del dictador. Estudio sobre el general Primo de Rivera*¹²³¹. En ella encontramos cierta influencia de la Bauhaus, como hemos referido, ya que el artista anónimo busca remarcar aspectos importantes del título con diferentes modelos tipográficos y subrayando en color ocre aquellos aspectos que considera más relevantes construyendo planos bien delimitados. La tipografía es de palo seco, de rasgos gruesos y formas geométricas para la primera parte del título. Toda la cubierta está bordeada por una orla constituida por dos líneas rectas igualmente de color ocre interrumpida en el lado izquierdo y derecho por la primera y última letra de la palabra *Psicología*.

La obra referida a la autobiografía de la bailarina Isadora Duncan que lleva por título *Mi vida*¹²³² encontramos dos ediciones cada una de ellas con dos cubiertas muy diferentes si bien ambas son tipográficas.

¹²³⁰ Kallinikow, Josef. *Mujeres y frailes*. Madrid, Cenit, 1931.

¹²³¹ Tarduchi, Emilio R. *Psicología del dictador. Estudio sobre el general Primo de Rivera*. Madrid, Horizonte, 1930.

¹²³² Duncan, Isadora *Mi vida*. 1ª ed. Madrid, Cenit, 1929.



Para la primera, sobre un fondo negro y en tinta roja, con una tipografía cursiva pero con rasgos decó, se coloca el título en la parte superior en diagonal para dar sensación de movimiento, puesto que la obra se refiere a la vida de la bailarina más famosa de los años veinte. También el nombre, en un claro homenaje a la artista, está escrito debajo del título y asemeja a una firma con rúbrica puesto que debajo del nombre aparece una línea. En la parte inferior se especifica el nombre de la editorial y el lugar de edición escrito ambos con una tipografía también de gusto decó realizada con formas geométricas.



En la segunda edición la cubierta varía aunque se mantienen unos elementos comunes como son el hecho de colocar el título en diagonal y en letra cursiva, pero una cursiva a la que se la ha despojado de todo elemento decorativo. El nombre de la autora aparece, como suele ser tradicional, en la parte superior y la diferencia mayor consiste en que la cubierta se ha dividido en dos mitades en sentido vertical. La de la izquierda, en color negro y, la de la derecha, en color ocre. Es como si se pretendiera dar a entender las luces y las sombras de una vida dedicada al arte con un trágico final.

En el medio de la cubierta se ha colocado una espiral de líneas verticales para explicitar el movimiento de los pasos de una bailarina. Es una cubierta más moderna que la de la primera edición y con más elementos simbólicos de los que carecía la primera.



Una cubierta similar a la de la primera edición de la autobiografía de Isadora Duncan es la firmada por el dibujante Augusto para la obra de Francisco Manuel M. Aedo *Cumbres. Versos*¹²³³. Augusto, en esta ocasión, abandona sus tradicionales cubiertas ilustradas y opta por un trabajo exclusivamente tipográfico. Podemos afirmar que es un intento muy loable y meritorio de expresar sólo con la tipografía un mensaje específico y hacerlo ilustrativo y sugerente para el comprador potencial.

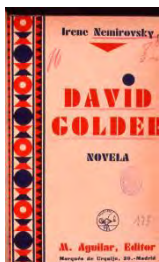
En esta cubierta el artista coloca el título justo en el centro de la composición, con una inclinación algo sinuosa que pretende repetir con la escritura lo abrupto de las cumbres de las montañas. En este caso, podemos aventurar que la tipografía es una creación del artista pues es una letra bastarda en la que se mezclan trazos finos junto a trazos gruesos difíciles y costosos a la hora de reproducirlos en moldes de imprenta.

Hay que destacar que junto a esta tipografía se emplea, igualmente, una letra muy extendida en esos años de formas geométricas y de gusto decó.

¹²³³ Aedo, Francisco Manuel M. *Cumbres. Versos*. Madrid, S.n., 1930

Es una cubierta en la que existe un juego entre la modernidad del recurso tipográfico utilizado junto a la tradición clásica reflejada en la elección de las tintas. Como en muchas de las más bellas cubiertas renacentistas el título principal es de color rojo y, el resto, en tinta negra al igual que el nombre del autor de la obra.

En la cubierta de Irene Nemirovsky *David Golder*¹²³⁴ la modernidad la proporcionan los elementos decorativos geométricos que podemos encontrar en la orla, colocada exclusivamente en el lado derecho y compuesta por triángulos y círculos. En la tipografía también encontramos esas formas geométricas de círculos y triángulos. Los colores predominantes son el azul y el rojo. El nombre de la autora está colocado en la parte superior y, debajo del mismo, aparece un triángulo en color rojo que subraya dicha información. Hay que destacar el punto de la vocal *I* del título compuesto por un círculo de color azul. Como podemos apreciar se utilizan las formas geométricas para resaltar la información dentro de la cubierta, formas que gozaban de gran popularidad.



La cubierta de la obra de Federico Carlos Sáez de Robles *La decadencia de lo azul celeste, novela cursi*¹²³⁵ es una cubierta tipográfica cuyos tipos están formados por formas geométricas. El título está dispuesto a lo largo de toda la cubierta y la tipografía, con sus elementos geométricos, parece que construye un hermoso edificio moderno de gran altura. La tipografía es de color naranja.



El nombre del autor se ha colocado en la parte superior pero formando una semicircunferencia en tinta negra como si fuera el remate a esa estructura arquitectónica.

El subtítulo está debajo del título escrito en una tipografía de formas geométricas pero menos elegantes y estilizadas que las del título.



Una cubierta constituida a base de formas geométricas utilizadas en los elementos decorativos como en la tipografía es la de las obras completas de Alfonso Camín que lleva por título *Cien Sonetos*.¹²³⁶ Sobre un fondo negro, en forma de triángulo equilátero, con el vértice hacia abajo e inserto en dos formas poliédricas de color tierra, aparece en el centro el título de la obra con una tipografía de trazo muy grueso en color blanco que resalta sobre los colores oscuros de la cubierta. El título presenta una ligera inclinación a modo de guirnalda. El resto de la información referida al nombre del autor que, en esta ocasión y, rompiendo la tradición, se ha colocado en la parte inferior ocupando dos líneas en tinta negra

¹²³⁴ Nemirovsky, Irene, *David Golder*. Madrid, Aguilar, 1931

¹²³⁵ Sainz de Robles, Federico. *La decadencia de lo azul celeste, novela cursi*. Madrid, Biblioteca Nueva, 193-.

¹²³⁶ Camín, Alfonso. *Cien Sonetos. Obras completas*. Madrid, Revista Norte, 1932.

sobre el fondo de color tierra y cuya vocal O del nombre se ha hecho en color blanco lo que permite dar una mayor visibilidad al autor.

Es una cubierta que se ha construido como si se tratara de una escenografía en la que se van a recitar los sonetos del autor dado que incluso el lugar y el año de edición se han colocado sobre el nombre para datar, sin lugar a dudas, la fecha del mismo. Finalmente, la indicación de la otra parte del título: *obras completas* se ha colocado en la parte superior en color tierra sobre negro lo que no queda sin embargo muy destacada.

9.5. Los ismos artísticos: el Suprematismo, el Constructivismo y de Stijl sustentan la tipografía

La Revolución Rusa quiso terminar con muchos de los principios estéticos y artísticos que estaban vinculados al régimen de los zares y para ello optó por un arte utilitario puesto al servicio de las necesidades del pueblo. El diseño gráfico fue un campo abonado para estas nuevas experimentaciones en las que se primaba la utilidad, la facilidad de lectura de los mensajes, el dinamismo a base de discordancias tipográficas en sus creaciones, destinadas a la comprensión de una clase iletrada que debía de ser atraída hacia la comprensión de los mensajes expuestos en carteles y cubiertas de libros y revistas.

Esta corriente constructivista también fue muy bien acogida en la escuela de la Bauhaus que renovó los esquemas tradicionales existentes en el arte y en los trabajos de impresión a favor de los principios del Constructivismo. Esta renovación tipográfica en Alemania se utilizó en la edición de libros, de revistas y de anuncios, siempre atractivos e impactantes puesto que también, al igual que el Constructivismo ruso se buscaba la facilidad de lectura y la claridad del mensaje. La tipografía era considerada un elemento necesario para la comunicación y, por tanto, no debía someterse a ningún principio estético. Para lograr el objetivo de conseguir la mayor funcionalidad debía buscarse una tipografía simple, elemental. Una tipografía creada con rasgos sencilla de acuerdo con los principios expuestos



en la obra *Nueva tipografía* publicada por Jan Tschichold en 1928 en la que aglutina y sintetiza los principios estéticos del diseño del Constructivismo, de la Bauhaus y De Stijl. Es en este último donde se produce una mayor rigidez de esquemas debido a la supremacía de la línea recta y los colores primarios junto a los colores negro, blanco y gris.

Un claro ejemplo de la penetración de los principios de la nueva tipología lo encontramos en la cubierta de la obra de José Vasconcelos *Sonata mágica*¹²³⁷ cuya bella tipología sigue el modelo de la letra futura LT Black creada por Paul Renner en 1928. El color rojo empleado para el título hace que este asuma una gran

¹²³⁷ Vasconcelos, José. *Sonata mágica*. Madrid, Pueyo, 1933.

importancia y obligue a fijar la atención del lector. Completa la bella composición tipográfica un círculo negro colocado en el centro de la cubierta y que llena el vacío de la composición ya que el texto está desplazado hacia la parte superior junto al nombre del autor, de la editorial y de su sede, escritos en otra tipografía diferente pero igualmente bella y armoniosa.

La influencia del Constructivismo se puede apreciar en algunas cubiertas publicadas en España que incluso llevan impresa la firma de algunos de los más destacados dibujantes españoles lo que demuestra cómo este movimiento artístico

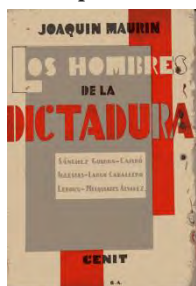


gozaba de gran prestigio y consideración en el mundo artístico, incluso cuando se aplicaba al arte de la imprenta que no sólo se debatía entre tradición y modernidad sino entre el paradigma de arte u oficio.

En algunas cubiertas podemos apreciar la influencia de algún istmo de forma más específica como es el caso de la cubierta que ilustra la obra de Liam O'Flaherty *El delator*¹²³⁸ en la que se aprecia una clara influencia del movimiento De Stijl puesto que la cubierta se compone por unas formas delimitadas por una intersección de planos de diferentes colores si bien hay que destacar que no todos los colores elegidos son primarios dado que se introduce el color verde. En la concepción de la cubierta se ha buscado el contraste y la armonía.

La tipografía de color blanco y se ha distribuido en los diferentes planos y todas conservan la rectilineidad a excepción del nombre de la editorial en el que se crea un dinamismo al colocar las letras en dos planos distintos, produciéndose una alternancia con las letras que constituyen dicho nombre, colocadas unas en el plano superior y otras en el inferior.

En la cubierta realizada por García Ascot para la obra de Joaquín Maurín *Los hombres de la dictadura*¹²³⁹ apreciamos la clara apuesta del artista español, que siempre había demostrado un profundo interés por la renovación artística e, independientemente de sus trabajos como ilustrador de libros, también le



encontramos como artista en la Exposición de Artistas Ibéricos. En este caso opta por una cubierta donde el predominio de las formas geométricas está muy acentuado tanto en los rasgos de las letras como en los elementos que construyen los diferentes planos que dan profundidad a la composición. Es una cubierta que recuerda el constructivismo pero también a los trabajos de Mondrian dentro del movimiento De Stijl. No obstante, en este caso el artista ha

¹²³⁸ Flaherty, Liam. *El delator*. Madrid, Cenit, 1929.

¹²³⁹ Maurín, Joaquín. *Los hombres de la dictadura*. Madrid, Cenit, 1930.

prescindido de las líneas negras haciendo una composición más suave y utilizando otra gama de color como es la del color rojo, el gris y el blanco, propias De Stijl aunque evitando el fuerte contraste como sucede con la obra del artista holandés.

La tipografía es variada, de diferentes tamaños y formas lo que según los principios de Bauhaus produce dinamismo en la cubierta.

Otra cubierta donde se aprecia la influencia del Constructivismo y del movimiento holandés De Stijl es en la realizada para la obra de Harry Domela *El falso príncipe*¹²⁴⁰ creada por el prolífico artista Ramón Puyol y que supone una inmersión de Puyol en el ámbito de la renovación tipográfica, de acuerdo con los principios de la Bauhaus e introducidos en España en el campo del diseño y composición de libros por los polacos Mauricio Amster y Marian Rawicz que, como hemos comprobado con anterioridad, también ilustraron un variado número de cubiertas tipográficas para diferentes editoriales de los años treinta. En este caso la obra de Puyol también se inspira en el neoplasticismo de Piet Mondrian más que en el Constructivismo de la Bauhaus. De Mondrian Ramón Puyol toma las formas geométricas, generalmente rectángulos para la composición artística así como los característicos colores gris, blanco y negro y rojo.



En la composición predomina la verticalidad frente a la horizontalidad que solamente se aplica para escribir el título y el autor de la obra. Éste se coloca en la mitad superior de la cubierta con una letra de trazo grueso, de palo seco que recuerda la letra Futura de creación alemana. En la tipografía se utilizan los colores blanco y rojo y la práctica totalidad del título se encuadra dentro del rectángulo de color gris que ocupa la mayor parte de la cubierta. Se ha dejado una pequeña franja de color blanco en la parte inferior para el nombre de la editorial que se escribe en tinta gris, al igual que el rectángulo más destacado de la composición.

En esta cubierta se puede apreciar una evidente economía de recursos y de colores pues solamente utiliza tres. El resultado de este trabajo de Puyol es francamente interesante pues representa el esfuerzo del artista por introducir nuevas formas y principios en el mundo editorial español que vivía en esos años un resurgir.



Con anterioridad Puyol había realizado la cubierta para la obra de León Trotsky *Mi vida*¹²⁴¹ en la que ya se puede apreciar la influencia Constructivista. De hecho, coloca en la cubierta un rectángulo dividido en dos partes, la superior en color rojo y la inferior en azul donde inscribe el nombre del autor de la obra y el título de la misma. La tipografía parece estar recortada sobre la cubierta dado que es del mismo color que la misma

¹²⁴⁰ Domela, Harry. *El falso príncipe*. Madrid, Cenit, 1931.

¹²⁴¹ Trotsky, León. *Mi vida*. Madrid, Cenit, 1930.

y resalta sobre los fondos de color. En el lado izquierdo bordeando el lado del rectángulo aparece en nombre de la editorial escrito con los dos colores que aparecen en el rectángulo si bien los colores están invertidos ya que en la parte superior se ha colocado el color azul y en la inferior el rojo.

La tipografía es de palo seco y en ella se combinan diferentes modelos de tipos.

Similar a las anteriormente descritas y también publicada por la editorial Cenit encontramos la cubierta de la obra de I.G. Crowter *La ciencia en el país de los Soviets*¹²⁴² en la que unos planos de color verde uno horizontal y otro vertical sustentan el título escrito sobre el fondo blanco de la cubierta en tinta negra con una letra de palo seco utilizada para el título. En el ángulo derecho, en la parte superior, se ha colocado el nombre del autor y en el inferior el nombre de la editorial y el de la colección con una letra de menor tamaño y de trazo más fino, pero similar a la del título todo ello con una clara influencia constructivista.



De la misma editorial y de la misma colección e igualmente anónima encontramos la cubierta para la obra de R. Wildbrandt *Carlos Marx, ensayo de un juicio*¹²⁴³ si bien en ella, independientemente de los planos en color gris que nuevamente se inspiran en el Constructivismo y que sirven de apoyo para el nombre del autor, el título de la obra, el nombre de la editorial y el de la colección escritos todos ellos en tinta roja que contrastan con el color de los planos están subrayados por rectángulos de diferente tamaño que ordenan la composición.



Sin embargo y, a diferencia de las anteriores, en lo referente a la tipografía nos encontramos con unas letras más inspiradas en el Art Decó que en el racionalismo de la Bauhaus.

La editorial Hoy también publica cubiertas inspiradas en el Constructivismo como es la de la obra *Las dictaduras de nuestro tiempo*¹²⁴⁴ de Andrés Nin. Sobre un plano vertical de color rojo, colocado en el centro de la cubierta que la divide en dos partes simétricas y que destaca sobre el fondo blanco de la misma y superando sus límites, se ha escrito el título de la obra en tinta negra y con unos tipos de palo seco inspirados en el Art Decó con una combinación de tamaños para distinguir el artículo y la preposición en un claro guiño a los principios de la Bauhaus. El trazo es fino y menos contundente que en otras cubiertas. El nombre del autor, por el



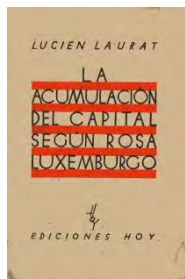
¹²⁴² Crowter, I.G. *La ciencia en el país de los soviets*. Madrid, Cenit, 1931.

¹²⁴³ Wildbrandt, R. *Carlos Marx, ensayo de un juicio*. Madrid, Cenit, 1930.

¹²⁴⁴ Nin, Andrés. *Las dictaduras de nuestro tiempo*. Madrid, Hoy, 1930.

contrario está encuadrado dentro de la franja roja vertical y se ha escrito en una tipografía de color blanco que destaca sobre el fondo rojo.

Por ello podemos decir que es una cubierta en la que se trata de reflejar todas las tendencias sin una apuesta decisiva por ninguna de ellas.



De la misma editorial encontramos la cubierta tipográfica para la obra de Lucien Laurat *La acumulación del capital según Rosa Luxemburgo*¹²⁴⁵ en la que la influencia de la escuela alemana de la Bauhaus es evidente dado los planos diferenciados por una línea roja que sustentan la información. En ella, con una tipografía clara, fácilmente legible e inspirada en la Sans Serif se escribe el título que ocupa toda la cubierta.

Es una cubierta atractiva, ordenada, de fácil lectura que nos muestra la asimilación y utilización en nuestro país de las nuevas tendencias en el campo de la tipografía.

Una cubierta más atractiva y atrevida inspirada en el Constructivismo es la realizada nuevamente por Ramón Puyol para la obra de Leonid Maximovich Leonov *Edificación*.¹²⁴⁶ Sobre un fondo de color rojo el artista escribe el título de la obra en diferentes planos, dos verticales y uno central horizontal en color blanco donde aparece fraccionado el título escrito con una tipografía de formas geométricas de palo seco. En este caso se aúnan los principios constructivistas con una marcada tendencia decorativa.

Es evidente que estas cubiertas interesaron a muchas otras editoriales y con más o menos complejidad y con más o menos acierto apuestan por cubiertas exclusivamente tipográficas inspiradas en el Constructivismo como sucede con la editorial Oriente que publica la obra de J.F. Hecker *La religión en el país de los Soviets*¹²⁴⁷ que presenta una cubierta mucho más simple que las anteriores. En ella el autor anónimo, se limita a dibujar dos planos; uno rectangular y otro cuadrado ambos de color rojo. El primero se ha colocado en la parte superior de la cubierta y se destina para escribir, con tinta negra y con una tipografía de palo seco, el nombre del autor. En el cuadrado que es de mayor tamaño, colocado en la parte inferior se ha dibujado en tinta negra el logotipo de la editorial y más abajo se especifica la editorial y la sede de la misma. Ambas formas geométricas están separadas por una franja blanca que forma parte del fondo de la cubierta en la que se ha escrito el título de la obra en el que se ha sustituido la letra

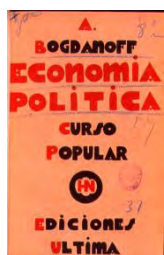


¹²⁴⁵ Laurat, Lucien. *La acumulación del capital según Rosa Luxemburgo*. Madrid, Hoy, 1931.

¹²⁴⁶ Leonov, Leonid Maximovich. *Edificación*. Madrid, Cenit, 1931.

¹²⁴⁷ Hecker, J.F. *La religión en el país de los Soviets*. Madrid, Oriente, 1930-

moderna de palo seco por una tipografía más clásica inspirada en la letra denominada Bodoni.



Una cubierta igualmente de influencia constructivista en la que han desaparecido los planos y es la propia tipografía que la va construyendo los espacios es la cubierta de la obra de A. Bogdanov *Economía política*¹²⁴⁸ en la que aparecen dos editoriales ya que en ella encontramos el logotipo de la editorial Historia Nueva si bien en la parte inferior aparece el título de otra editorial; en este caso editorial Última.

La cubierta está inspirada en los principios de la Bauhaus no solamente por la disposición de la tipografía en diferentes planos sino también por la combinación de la tipografía negra y roja, característica de esta escuela en la que se alternan ambos colores no solamente para las letras iniciales sino para parte del título y también para las iniciales.



Igualmente inspirada en los presupuestos de la Bauhaus es la cubierta de la obra de Franz Roh *El realismo mágico*¹²⁴⁹ en la que se combinan los colores rojo y negro para la tipografía considerada por Andrés Trapiello¹²⁵⁰ una de las cubiertas tipográficas más destacadas. En ella encontramos el nombre del autor y el título de la obra dispuesto en diferentes planos.

Destaca en ella el hecho de que las letras que indican el nombre del autor han perdido la rectilineidad y se han colocado inclinadas para producir un efecto de movimiento. En esta cubierta se incluye una viñeta que actúa casi como logotipo y no como ilustración que está igualmente dibujada en tinta roja y negra. La tipografía es de palo seco inspirada igualmente en los postulados de la Bauhaus.

En ella también podemos apreciar un dinamismo debido a la utilización de una bella tipografía en rojo y negro de corte racionalista y de fácil lectura. Se puede también constatar la influencia constructivista debido a la disposición del título, del nombre autor y el de la editorial en la cubierta, todos ellos ordenados y subrayados con una línea roja y negra siguiendo los postulados de la Bauhaus. Esta obra tuvo una enorme influencia en el mundo artístico de esos años¹²⁵¹ por lo que no es de extrañar que, independientemente de su contenido también la cubierta fuera fuente de inspiración para otras obras.



De hecho, la cubierta de la obra de Julio Álvarez del Vayo *Rusia a los doce años*¹²⁵², publicada dos años más tarde tiene una

¹²⁴⁸ Bogdanov, A. *Economía política. Curso popular*. Madrid, Historia Nueva, Ediciones Última, 1931.

¹²⁴⁹ Roh, Franz. *El realismo mágico*. Madrid, Revista de Occidente, 1927.

¹²⁵⁰ Trapiello, Andrés. Op. cit. p. 161.

¹²⁵¹ Bonet, Juan Manuel. Op. cit. p. 533-534.

gran semejanza con la de Roh si bien en esta última el dinamismo de las letras se aplica al título en lugar de al nombre del autor. El título no está colocado en línea recta sino que sus letras forman un semicírculo en el que se alternan también los colores rojos y negro, alternancia que aparece en el resto de las informaciones y en dos líneas una en la parte superior y otra en la inferior que, al igual que sucedía en la de Roh, están hechas en dos colores: el rojo y negro.

Una cubierta de transición es la que ilustra la primera edición de la obra de André Gide *Corydon*¹²⁵³ en la que podemos apreciar una cierta influencia de la cubierta de la obra de Roh si bien en este caso no es tan evidente como la descrita previamente. En ella se combina de nuevo el color rojo y negro. Rojo exclusivamente para el título y negro para el nombre del autor y el de la editorial. En ella se han suprimido las líneas rectas y la composición es bastante diferente ya que el título se ha colocado en la parte central, el nombre del autor en el ángulo superior derecho en dos líneas una destinada al nombre y otra al apellido y, finalmente, en la parte inferior encontramos el nombre de la editorial *Ediciones Oriente*. Entre ambas palabras se ha colocado el logotipo de la editorial y, es a estas dos palabras a las que el artista anónimo ha dotado de cierto movimiento. Hay por tanto una modificación para hacer que las tres cubiertas descritas fueran diferentes, en la primera el dinamismo es para el nombre del autor, en la segunda para el título y, finalmente en esta tercera para el de la editorial, sin duda para buscar dentro de la modernidad la singularidad. Este hecho ahonda en la importancia que la obra de Roh tuvo no solo a nivel teórico sino también a nivel de la ilustración de cubiertas tipográficas que apostaban por la renovación estética.

Similar a los anteriores ejemplos es la cubierta de la obra de Víctor Serge *Historia del año I de la Revolución Rusa*¹²⁵⁴ en la que nuevamente se evidencia la influencia de la Bauhaus en la forma de construir el título y por los colores empleados, de nuevo rojo y negro. Tanto el nombre del autor como el de la editorial forman un conjunto donde predomina la racionalidad y la fácil lectura gracias al empleo de una tipografía moderna.



En la misma línea nos sorprende una cubierta de la que conocemos el autor puesto que está firmada por Santiago Pelegrín para la obra de Juan Guixé *Libertad, dictadura y fascismo*.¹²⁵⁵ Es una de las escasas cubiertas tipográficas realizadas por este artista en la que apreciamos ciertos guiños a los diferentes movimientos de vanguardia que aglutina en su cubierta como son la escuela alemana tipográfica, el

¹²⁵² Álvarez del Vayo, Julio. *Rusia a los doce años*. Madrid, Espasa Calpe, 1929.

¹²⁵³ Gide, André. *Corydon*. Madrid, Oriente, 1929.

¹²⁵⁴ Serge, Víctor. *Historia del año I de la Revolución Rusa. Los primeros pasos de la dictadura del proletariado (1917-1918)*. Madrid, Zeus, 1931.

¹²⁵⁵ Guixé, Juan. *Libertad, dictadura y fascismo*. Madrid, Zeus, 1931.

constructivismo ruso o al movimiento De Stijl holandés. En la cubierta se aprecian una serie de planos, si bien no están muy evidenciados y una tipografía en tinta roja sobre fondo blanco organizada y sustentada por unas líneas negras. Las tres palabras que componen el título forman cada una de ellas una línea. La tipografía es de palo seco, de trazo grueso y de fácil lectura. Debajo de estos planos formados por las palabras del título hay otro formado por un rectángulo de color rojo en cuyo centro se ha colocado el nombre de la editorial escrito en tinta blanca.



En esta ocasión aunque se emplean los colores rojo y negro no existe alternancia de los mismos lo que produce una composición de carácter más rígido. Además el nombre del autor colocado en la parte superior se ha escrito con cursiva abandonando la letra de palo seco.

Llama la atención el hecho de que en esta cubierta Pelegrín ha prescindido de su tendencia neo cubista que se manifiesta en numerosas cubiertas realizadas para la misma editorial Zeus y, por el contrario opta por una cubierta híbrida que evidencia más el deseo de renovación del artista que el conocimiento que poseía de las nuevas tendencias tipográficas.

Si en los ejemplos anteriores prima la horizontalidad y lo esquemático en otras cubiertas exclusivamente tipográficas podemos apreciar cómo se introducen líneas y planos diagonales que rompen con el esquema rígido de los planos horizontales. Esto sucede en la cubierta de la obra de Celedonio de la Iglesia *La censura por dentro*¹²⁵⁶ en la que se construye el título disponiendo la tipografía en planos verticales, horizontales e inclinados lo que proporciona un fuerte dinamismo a la composición. También se utiliza la tinta roja pero, en esta ocasión, solamente destinada a las iniciales del nombre y apellido del autor y al artículo del título así como al nombre de la editorial. La tipografía es de palo seco de fácil lectura.



Otra cubierta que tiene ciertos rasgos comunes con la anteriormente mencionada puesto que en ella aparece también cierto dinamismo es la cubierta para la obra de Francisco Cambó *Las dictaduras*¹²⁵⁷ en la que el título se encuentra en la parte central y algo desplazado hacia la parte superior en un plano horizontal escrito en tinta negra con trazo grueso y con tipografía de palo seco. En el lado izquierdo aparece un plano vertical realizado en tinta roja que sirve para sustentar el título. El nombre del autor se ha colocado en diagonal y debajo de él se ha construido otro plano formado por un degradado del gris hasta convertirse en blanco. En este caso, el nombre está escrito en tinta roja y, finalmente el nombre de la editorial se escribe en tinta negra pero sobre una línea



¹²⁵⁶ Iglesia, Celedonio de la. *La censura por dentro*. Madrid, CIAP, 193-

¹²⁵⁷ Cambó, Francisco. *Las dictaduras*. 3ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 1929.

roja. Es una cubierta que aglutina en ella diferentes elementos todos ellos inspirados en las tendencias más modernas del diseño gráfico de esos años y que por la fecha de publicación debió de ser impactante a los ojos de muchos de los posibles lectores.



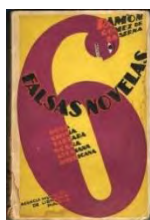
Una cubierta posterior a los ejemplos citados es la de la obra de Ángel Pestaña *El sindicalismo que quiere y a donde va*¹²⁵⁸ en la que podemos apreciar cómo en ella se han combinado elementos inspirados tanto en el Constructivismo por la disposición de la información en planos pero en la que se ha perdido el color rojo y negro y se ha sustituido por el azul y negro y en la que se introducen elementos decorativos propios del Art decó, ya analizados como es la orla compuesta por diferentes líneas finas colocada en el lado derecho en las que se alterna el color azul y el negro. Un elemento a destacar son los dos cuadrados que aparecen en el lado derecho en la parte inferior de la cubierta ya que recuerdan algunas de las composiciones suprematistas de Kasimir Malevich.



Una cubierta más compleja es la que ilustra la obra de Enrique Díaz Retg *En Rusia la revolución empieza ahora*¹²⁵⁹ que se ha construido con una orla hecha con las palabras del subtítulo alternando el color rojo y negro, en un guiño a los poemas caligráficos de Apollinaire. En este caso la denominación de *caligráfico*, si se pudiera expresar así hace de guía al lector para indicarle el por qué el autor considera el comienzo de la revolución en los años 30.

El título se coloca en la parte superior desplazado hacia el lado derecho y en él se alternan sobre unas líneas igualmente rojas y negras, colores que como hemos repetido en diferentes ocasiones son propias de la tradición de los trabajos de imprenta que fue reinterpretada por la Bauhaus. La tipografía es de palo seco para permitir una más fácil lectura de una cubierta compleja.

La grafía de los numerales permite unos juegos tipográficos atrevidos e interesantes que rompen además con los clásicos esquemas preestablecidos.



Un bello a la vez que divertido ejemplo lo tenemos en una cubierta de una obra del siempre sorprendente e innovador Ramón Gómez de la Serna. En esta ocasión el título es *6 falsas novelas*¹²⁶⁰ cuya cubierta está firmada por Norberto Beberide y realizada durante la estancia del artista en la capital francesa. En ella se presenta sobre un fondo amarillo y con una ligera inclinación un gran número 6 que ocupa la práctica

¹²⁵⁸ Pestaña, Ángel. *El sindicalismo que quiere y a donde va*. Barcelona, Biblioteca Selección, 1934.

¹²⁵⁹ Díaz Retg. *En Rusia la revolución empieza ahora*. Madrid, Zeus, 1931.

¹²⁶⁰ Gómez de la Serna, Ramón. *6 falsas novelas. China, rusa, tártara, negra, alemana, americana* París, Agencia Mundial de Librería, 1927.

totalidad de la cubierta. Este numeral es de color magenta y su parte superior termina en una cabeza de un monstruo con boca entreabierta de blancos dientes y un ojo dibujado según los modelos egipcios. Sobre él se ha escrito el resto del título *falsas novelas* formando un semicírculo que ocupa desde el lado izquierdo al derecho.

La tipografía es de palo seco en tinta negra y todas las letras están bordeadas de una línea roja a modo de anuncio. El título está ligeramente desplazado hacia la parte superior dado que en el ángulo izquierdo inferior se ha desarrollado el subtítulo que especifica los países de donde proceden los relatos y que, a diferencia del título, se han escrito en dos tintas, mitad de la palabra en rojo y la otra en negro teniendo en común la tipografía de palo seco de gusto Decó. El mismo recurso de doble colorido lo ha utilizado el artista para escribir el nombre del autor, en esta ocasión situado en el ángulo superior derecho e igualmente de gusto decó. Finalmente, en el ángulo inferior izquierdo se ha colocado el nombre de la editorial de nuevo a dos tintas, pero en esta ocasión se ha cambiado el orden del color dado que en primer lugar se ha utilizado la tinta negra y después la roja.

Esta combinación confiere a la cubierta un ritmo que hace que la composición sea dinámica, equilibrada y atractiva.

Una cubierta especialmente atractiva y que utiliza también como motivo principal un numeral es la firmada por Francisco Rivero Gil que, inspirada en el constructivismo ilustra la obra colectiva *Las 7 virtudes*¹²⁶¹ en la que destaca su simplicidad, la utilización de nuevos tipos de imprenta promovidos desde la Bauhaus por Jan Tschichold. En ella predomina una estructura muy bien ordenada, un bicromatismo en rojo y negro, como sucede en muchas cubiertas y diseños gráficos alemanes y rusos. La tinta negra se emplea para el texto, tanto para escribir los nombres de los escritores que en ella participan como el nombre de la editorial. El rojo se ha reservado para el número 7, número que prácticamente cubre toda la cubierta.



Un aspecto muy destacable de la cubierta es la distribución de los elementos que asemeja, como ya se ha mencionado, a los modelos constructivistas y sus manifestaciones en el movimiento holandés De Stijl y en el neoplasticismo según los cuales la tipografía también debe contribuir a construir formas visuales a través de interlineados y del espacio.

Una cubierta moderna y atractiva es la que ilustra la obra de Pierre Vache *El enigma de la mujer*¹²⁶² en la que el número se ha sustituido por un punto interrogativo y en la que se utilizan dos modelos tipográficos: una letra cursiva y otra propia de imprenta. La primera se destina para el nombre del autor y la

¹²⁶¹ *Las 7 virtudes*. Madrid, Espasa Calpe, 1931.

¹²⁶² Vache, Pierre. *El enigma de la mujer*. Madrid, Oriente, 1931.

segunda para el título. En esta ocasión el nombre está en la parte superior y en la inferior aparece el título y en el vacío central entre ambas ilustraciones el creador de la cubierta ha colocado un gran punto interrogativo. El fondo de la cubierta es

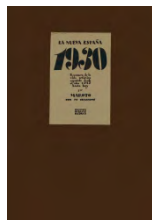


de color azul cobalto, la tipografía en amarillo y el punto interrogativo en blanco, que ocupa la práctica totalidad de la cubierta hace que el conjunto destaque y atraigan la mirada del lector.

Debido a la combinación de la letra cursiva con tipos de imprenta la cubierta pudiera ser obra de Marian Racwicz o Mauricio Amster ya que se consideran ambos los grandes renovadores de las cubiertas y la combinación de tipografías es muy característica, como hemos constatado en apartados anteriores, de Mauricio Amster.

Un texto realizado y escrito por el artista Gabriel García Maroto que trabajó directamente en el arte de la imprenta ya que fue impresor de libros y que tuvo siempre como preocupación la renovación del arte en nuestro país y son sus ideas las que recoge en la obra que lleva por título *La nueva España 1930. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy*¹²⁶³ de la que se conserva no solamente la cubierta sino también la camisa que nos aporta una rica información referida a la tipografía.

Dicha camisa está ilustrada tanto por delante como por detrás. En la parte de delante el artista ha escrito el título y lo que más destaca de él es el año de 1930 escrito con una letra inspirada en la Futura de gran tamaño y cuyos números tienen una ligera inclinación para proporcionar la sensación de movimiento, un movimiento que debe propiciar un cambio y una renovación artística. El resto del título está escrito con diferentes tipografías para hacer más fácil su lectura. El nombre del autor de la obra está inserto dentro del propio título y unido a él por la preposición de. Toda la cubierta está hecha en color naranja



En la parte posterior de la camisa se han reproducido las diferentes camisas de obras salidas de la imprenta de Maroto lo que nos proporciona una información muy relevante de su trabajo artístico tanto como dibujante como de impresor.

La cubierta reproduce, a un menor tamaño y sobre un pequeño rectángulo de fondo blanco, la misma imagen que aparece en la camisa de la obra pero en esta ocasión en tinta negra.

Es una cubierta que nos permite apreciar el conocimiento que Maroto tenía

¹²⁶³ García Maroto, Gabriel. *España 1930. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy*. Madrid, Biblos 1927.

de las nuevas tendencias tipográficas y de su interés por introducirlos en España y mejorar la producción editorial nacional.

En los anteriores ejemplos hay una característica común a todos ellos y es la de su gran simplicidad. Sin embargo, en algunas cubiertas estos ejemplos esquemáticos se complican y encontramos algunas cubiertas que si bien tienen algunos



elementos comunes con las anteriormente descritas se vuelven más decorativas y complejas tanto en lo referente a la combinación de planos como a la tipografía. Esto sucede en la cubierta de la obra de Bruno Weil *El proceso Dreyfus*¹²⁶⁴ firmada por Pérez Rivera. Es una cubierta de gran modernidad que se inspira igualmente en el Constructivismo al jugar con diferentes planos y utilizar unos caracteres tipográficos simples para hacer que el mensaje fuera

más fácilmente legible. Está firmada por el artista Pérez Rivera del que lamentablemente no tenemos ninguna noticia biográfica y que dibuja tanto la cubierta como la contracubierta, recurso que, como se ha apuntado en diferentes ocasiones, es de gran modernidad y atrevimiento.

Para la ilustración de la contracubierta nuestro artista se inspira en las formas creadas por el artista ruso El Lissitzky del que recrea las formas geométricas flotantes en el espacio. Sintetiza el Constructivismo junto a las premisas de la Bauhaus y D Stijl. Llama la atención que estas formas, tan modernas, se colocan en la contracubierta, un lugar mucho menos visible y pareciera que Pérez Rivera tuviera un cierto reparo en dibujar formas tan modernas en la cubierta. En su cubierta se permite solamente alguna licencia de tipo ornamental referente a la tipografía. Los colores utilizados son el rojo, azul, negro y blanco característicos del movimiento holandés De Stijl.

Es una cubierta en la que el artista trata de crear una obra de arte alejándose de los principios publicitarios que se pueden apreciar en la mayoría de las cubiertas de artistas tanto nacionales como extranjeros.

Según avanza la década de los años 30 los planos simples de las cubiertas más antiguas se van complicando y, como ejemplo encontramos la segunda edición de la obra *Sangre de octubre: UHP*¹²⁶⁵ de Maximiliano Álvarez Suárez. La cubierta se construye con una serie de planos dispuestos en diagonal en los que no solamente se ha escrito el título en tinta blanca con una gruesa tipografía sino que, en algunos de ellos se han introducido algunos elementos



¹²⁶⁴ Weil, Bruno. *El proceso Dreyfus*. Madrid, Cenit, 1931.

¹²⁶⁵ Álvarez Suárez, Maximiliano. *Sangre de octubre: UHP. Episodios de la revolución en Asturias*. 2ª ed. Madrid, Cenit, 1939

gráficos como por ejemplo la hoz y el martillo que, aunque aporta información, rompen el equilibrio y la pureza de las anteriores cubiertas exclusivamente tipográficas.

Dentro de este conjunto encontramos la cubierta del *Almanaque para 1933*¹²⁶⁶ de El Socialista en la que se aprecia una estructura inspirada en el Constructivismo con una tipografía de palo seco. En ella se utilizan los colores negro y rojo. Esta estructura cambia para indicar el año del almanaque: 1933 con lo que se aparta de los principios de racionalidad y legibilidad de dicho movimiento.



Una cubierta en la que nuevamente en la que se puede apreciar una influencia del Constructivismo aunque junto a otros elementos es en la de la obra de Romain Rolland *El evangelio universal*¹²⁶⁷. En ella se trata de



encuadrar la abundante información que ofrece la cubierta en una estructura racional sin perder el objetivo de toda cubierta: el de poner de relieve el título de la obra. Para ello el artista anónimo se sirve de una serie de estructuras formadas por líneas rectas, onduladas y círculos dispuestos, mayoritariamente, en horizontal si bien también en vertical en color rojo y azul. Sobre estas líneas se asienta el título, colocado en la parte central, escrito en una tipografía de gran tamaño y conformada con elementos geométricos, siendo la inicial en color azul y el resto en color rojo. Al final del título se coloca un pequeño círculo de color azul para indicar el final del título ya que en la cubierta aparece otra información en el ángulo superior derecho relativas a la obra.

La corriente tipográfica compuesta a base de formas geométricas, formas que se convierten en ilustraciones, tuvo una fuerte penetración en los trabajos de



impresión de los años veinte y treinta debido a su carácter decorativo que en muchas ocasiones podía llegar a sustituir a un dibujo. Esto sucede en la cubierta de la obra de G. Grinko *El plan quinquenal de los soviets*¹²⁶⁸ en la que el artista sintetiza y aúna elementos del Art Decó y del Constructivismo firmada por Ramón Puyol. En este caso junto a la tipografía, claramente, asume

el papel de ilustración ya que llena toda la cubierta y la viñeta es el numeral 5 de gran tamaño que completa la información del título. Es una cubierta muy decorativa y está toda ella en color rojo, símbolo de la Revolución Rusa.

¹²⁶⁶ *Almanaque para 1933*. Madrid, El Socialista, 1932.

¹²⁶⁷ Rolland, Romain. *El Evangelio Universal*. Madrid, Aguilar, 1931.

¹²⁶⁸ Grinko, G. *El plan quinquenal de los soviets*. Madrid, Cenit, 1930.

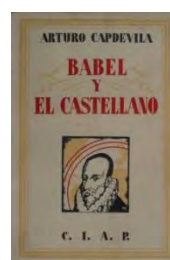
Puyol también ilustra la contracubierta con unas bellas y estilizadas torretas eléctricas con un entramado de líneas formando formas. Esto se evidencia en la cubierta firmada por el artista. El lomo está igualmente decorado y une ambas ilustraciones.

El nombre del autor se ha colocado en el ángulo superior derecho y el de la editorial en el ángulo inferior izquierdo para equilibrar la composición.

Junto a estas cubiertas descritas en las que los artistas tienen asumidos una serie de principios y de modelos y como resultado elaboran unas cubiertas tipográficas bien estructuradas y armoniosas, encontramos una serie de cubiertas en las que se puede cómo junto a una intencionalidad de modernidad se entremezclan elementos de diversas tendencias pero a veces el resultado no es el más deseable y se crean algunas cubiertas más confusas aunque continúan siendo muestra del esfuerzo de nuestros dibujantes elevar el diseño gráfico de esos años a un puesto destacado en el campo artístico internacional.

9.6. Letras y viñetas. El equilibrio entre el dibujo y la tipografía

En las más bellas obras salidas de las prensas desde los orígenes de la imprenta el texto de la portada se ilustraba con una pequeña viñeta que en los primeros tiempos era el escudo del impresor, posteriormente, fue una alegoría y, en el siglo XX esa viñeta tenía y todavía tiene como finalidad sintetizar por medio de una pequeña ilustración el tema de la obra.



Estas viñetas son por tanto muy variadas ya que en ellas se representan paisajes, retratos, objetos simbólicos y muchos otros elementos que decoran a la vez que informan al lector. Pueden ser obra de dibujantes conocidos en la que dejan su huella pero también anónimos que tratan de hacer más atractiva a los ojos de los posibles lectores las cubiertas.

Un ejemplo de ilustración a modo de viñeta es la que ilustra la obra de Arturo Capdevila *Babel y el castellano*¹²⁶⁹ en la que tras el nombre del autor, colocado en la parte superior y seguido del título de la obra, aparece una viñeta donde se ha representado el retrato de Miguel de Cervantes.

Junto a viñetas que representan de forma realista la imagen de un personaje también encontramos otras en las que la viñeta puede ser un pretexto para introducir al lector en nuevos lenguajes de representación del rostro humano como sucede en la cubierta que ilustra la obra de Maurice Reclús *Monsieur Thiers burgués y revolucionario*¹²⁷⁰, en la que encontramos una serie de elementos que se

¹²⁶⁹ Capdevila, Arturo. *Babel y el castellano*. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 193-

¹²⁷⁰ Reclús, Maurice. *Monsieur Thiers, burgués y revolucionario*. Madrid, Signo, 1929.

utilizan para romper con el clasicismo de las cubiertas ilustradas con viñetas. En esta ocasión, la tipografía escogida es de gusto Decó compuesta por formas geométricas y de la que se utilizan diferentes tamaños y modelos para llamar la atención y romper la monotonía para facilitar su lectura puesto que en la cubierta se han introducido muchos elementos de información que el editor tiene interés en destacar.



La viñeta también ha modificado su emplazamiento, generalmente en el centro, después del título, pero en este modelo se ha desplazado hacia el lado derecho y se ha enmarcado en un cuadrilátero de lados irregulares. El rostro dibujado en ella se ha realizado con sombras de tinta plana, azul y tierra lo que también recuerda, ligeramente, al nuevo cubismo que se recuperaba en el mundo artístico.

La cubierta se ha bordeado con una orla formada por tres finas líneas de color ocre. Igualmente es ocre un adorno floral que aparece bordeando el título que está escrito en tinta roja con una tipografía clásica como la de Bodoni.



De los múltiples ejemplos de cubiertas con viñetas la editorial Espasa Calpe presenta un conjunto de ellas firmadas con el anagrama MB cuya autoría corresponde Manuel Benet. Este artista realiza la práctica totalidad de las cubiertas de las obras de Pío Baroja editadas por Espasa Calpe como *Zalacaín el aventurero*¹²⁷¹, *Aventuras e inventos de Silvestre Paradox*¹²⁷², *El árbol de la ciencia*¹²⁷³ *Los caminos del mundo*¹²⁷⁴ y *La venta de Mirambel*.¹²⁷⁵

Los cuatro primeros títulos mantienen todos ellos similares características y las diferencias radican exclusivamente en lo representado en la viñeta, siempre colocada en la parte superior, debajo del nombre del autor. En el primer título se representa un cementerio con cruces, para el segundo se ha dibujado el interior de una buhardilla con una lechuza que fija su mirada en todo aquél que la observa. La representación del árbol, con grandes y profundas raíces está presente en la viñeta del tercer título en una en una clara alegoría de cómo la ciencia está unida a la observación de la naturaleza pues todo desarrollo científico debe tener una base sólida para poder desarrollarse. El árbol se expande con una gran copa y de fuertes ramas. Como fondo, para acentuar el contraste entre el cielo y la tierra para establecer un vínculo entre ambos, el artista dibuja unas nubes blancas y, finalmente, en el cuarto título se ha representado una diligencia que marcha

¹²⁷¹ Baroja, Pío. *Zalacaín el aventurero*. Madrid, Espasa Calpe, 1927.

¹²⁷² Baroja, Pío. *Aventuras e inventos de Paradox*. Madrid, Espasa Calpe, 1934.

¹²⁷³ Baroja, Pío. *El árbol de la ciencia*. Madrid, Espasa Calpe, 1927.

¹²⁷⁴ Baroja, Pío. *Los caminos del mundo*. Madrid, Espasa Calpe, 1932.

¹²⁷⁵ Baroja, Pío. *La venta de Mirambel*. Madrid, Espasa Calpe, 1931.

penosamente por un camino inclinado. A pesar del pequeño tamaño de los grabados en ellos podemos apreciar la maestría del grabador y del dibujante. Estas composiciones nos recuerdan los grabados alemanes expresionistas de esos años.

Los títulos se distinguen unos de otros por la orla. Compuesta por una banda ancha, que recorre el borde de la cubierta gris, verde y ocre respectivamente.

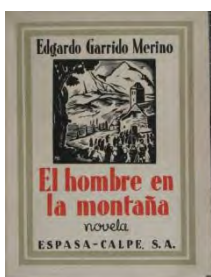
El título se ha colocado debajo del grabado y se utiliza una tipografía clásica inspirada en los tipos de Bodoni en tinta roja. La cubierta se completa poniendo en la parte inferior de la misma el nombre de la editorial.

El último título mencionado del escritor vasco, al ser publicado con anterioridad a los descritos presenta unas variaciones con respecto a los anteriores. La viñeta en este caso no es de Manuel Benet sino que está firmada por Carrasco. Su ubicación y su tamaño, mayor que la de las descritas hace que sea una cubierta que se aleja de los rasgos de identidad de las restantes obras de Pío Baroja. La viñeta está colocada debajo del título, es de gran tamaño, no tiene forma cuadrada como las anteriores sino que se ha elegido un rectángulo para dibujar en él una calle de un pueblo vasco y cuyo fondo es de color azul frente al blanco de los grabados anteriores.



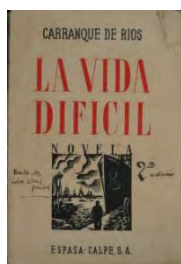
La tipografía tampoco es semejante puesto que se han elegido unos tipos de letra inspirados en formas geométricas propios del Art Decó que además están remarcados con una fina línea roja. De la cubierta se ha suprimido la orla ornamental.

Junto a la obras de Pío Baroja Benet también ilustra, de forma similar, la cubierta de Edgardo Merino Garrido *El hombre en la montaña*¹²⁷⁶ en la que nuevamente se presenta una viñeta con un paisaje de un pueblo de montaña y sus habitantes que se encaminan a la iglesia. A pesar de la técnica y de los objetos representados, todos ellos elementos tradicionales. El tratamiento de las formas que hace el artista es moderno, con líneas seguras y gruesas, despojados de detalles y compuestos por formas simplificadas geométricas. Los habitantes del pueblo son manchas de tinta negra y blanca y en ella podemos apreciar que la intencionalidad del artista es la de sumarse a los nuevos lenguajes artísticos pero dentro de un orden.



La tipografía es igualmente más moderna que en las anteriores, compuesta por formas geométricas de trazo grueso realizadas en tinta roja.

¹²⁷⁶ Merino Garrido, Edgardo. *El hombre en la montaña*. Madrid, Espasa Calpe, 1933.



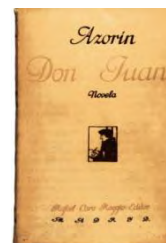
Muy similar a la anterior es la cubierta también realizada por Manuel Benet para la obra de Carranque de los Ríos *La vida difícil*¹²⁷⁷ en la que la única diferencia con las anteriores consiste en que en esta ocasión la imagen de un paisaje de un pueblo de montaña se ha sustituido por un puerto en el que se aprecia la quilla de un gran barco que es contemplado por un hombre que aparece insignificante frente al gran coloso.

Estas numerosas cubiertas, todas muy semejantes, nos permite suponer que la Editorial Espasa Calpe, a pesar de tener cubiertas de gran atractivo e impacto visual, gustaba de presentar a su público cubiertas de composición más tradicional aunque en la ilustración siempre se apreciaran ciertos signos de modernidad.



Este deseo de uniformidad lo modifica el propio Manuel Benet autor de las anteriores viñetas al ilustrar la obra de R.A. Kaltofen *Por trescientos reales*¹²⁷⁸ en la que si bien mantiene como constante la viñeta ilustrada con un paisaje, en lugar de hacer un grabado en blanco y negro introduce un color ocre lo que hace que la representación de la carreta que se dirige hacia el puerto pierda algo de su fuerza expresiva. Sin embargo, lo que hace que toda la cubierta se retrotraiga a planteamientos más alejados de la modernidad es la orla que la rodea. En ella las líneas rectas propias de los movimientos de vanguardia se han sustituido por líneas curvas de gusto más propio del siglo XIX así como la tipografía en la que se combinan tipos cursivos con los de imprenta pero todos ellos inspirados en modelos del siglo XIX.

Si la editorial Espasa Calpe editó algunas de las obras más conocidas de Pío Baroja la editorial Caro Raggio, unida por vínculos familiares a Baroja, edita obras tanto de Pío como de otros escritores coetáneos como es el caso de Azorín del que publica la obra *Don Juan*¹²⁷⁹ en la que se ha abandonado la ornamentación que podemos encontrar en otras ediciones y se opta por una cubierta más sobria.



En el centro de la cubierta se ha colocado una ilustración que constituye el logotipo de la editorial durante los años veinte.

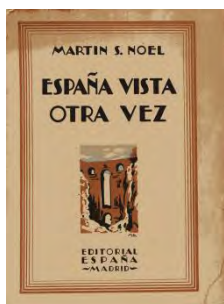
En esta cubierta lo más destacable es la tipografía en la que se combinan varios tipos y tamaños de letras. Llama la atención el empleo de la letra cursiva para el título de la obra. Este tipo de letra fue muy usada, unos años más tarde, por los artistas extranjeros de influencia alemana como ya hemos mencionado, si bien la letra cursiva de esta cubierta, a diferencia de las caligrafías posteriores, es una

¹²⁷⁷ Carranque de los Ríos. *La vida difícil*. Madrid, Espasa Calpe, 1935.

¹²⁷⁸ Kaltofen, R.A. *Por trescientos reales*. Madrid, Espasa Calpe, 193-.

¹²⁷⁹ Azorín, *Don Juan*. Madrid, Caro Raggio, 1922.

cursiva elegante, que reproduce la elegante letra manual de los tratados caligráficos del siglo XIX. En conjunto esta cubierta constituye toda ella un conjunto elegante y armónico.



En una línea muy similar a las anteriores encontramos las cubiertas realizadas por Benet para la editorial España ilustradas con viñetas donde el dibujo es realista, especialmente en la de la obra de Martín S. Noel *España otra vez*¹²⁸⁰ en la que el artista reproduce en la cubierta uno de los numerosos monumentos que podemos encontrar a lo largo de nuestra geografía. Para ello ha optado por una composición tradicional en la que coloca una muralla indeterminada en la parte central de la cubierta a modo de cuadro. La composición está hecha en color tierra y negro utilizando para el blanco el mismo color de fondo de la cubierta. La parte superior de la misma la ha destinado para el autor y el título y, la inferior para el lugar y el nombre de la editorial.

Para escribir los textos se ha escogido la tinta negra y, como en la práctica totalidad de los artistas de esos años, encontramos en su creación un juego de letras tanto en formas como en tamaño con los que el artista trata de llamar la atención y ser además original. En este caso Benet ha escogido una letra de trazo grueso de palo seco y formas geométricas, siguiendo los principios del art decó. El decorativismo de esta tendencia también está presente en la vocal *O* tanto en el nombre del autor como la del título que se han dibujado con una sutil línea que marca la circunferencia de la letra lo que instintivamente llama poderosamente la atención y obliga a fijarse en ese punto.

La cubierta está toda ella bordeada por una orla construida con un conjunto de líneas rectas de color tierra que imprime a ésta un aire clásico y sereno.

Otra cubierta similar, realizada igualmente por Benet, es la de la obra de León Rollin *El imperio de una sombra. Monroe y la América Latina*¹²⁸¹ en la que se ha suprimido la orla y se ha optado por un dibujo de tendencia realista de un fuerte contenido simbólico ya que se puede apreciar la mitad el cuerpo de un águila, con el cuello vuelto hacia la izquierda y con el ala extendida que representa a los Estados Unidos donde el águila forma parte de su escudo. Al fondo se puede apreciar el mapa de América Latina que es el objetivo de los presidentes estadounidenses.

La cubierta está realizada a dos tintas; roja y negra con una tipografía de trazo grueso en la que se combina la tradición clásica con el movimiento decó.

¹²⁸⁰ Noel, S. Martín. *España vista otra vez*. Madrid, Editorial España, 1929.

¹²⁸¹ Rollin, León. *El imperio de una sombra. Monroe y la América Latina*. Madrid, Editorial España, 193-

Para las obras del novelista Benjamín Jarnés *Teoría del zumbel*¹²⁸², *Escenas junto a la muerte*¹²⁸³, *Lo rojo y lo azul*¹²⁸⁴ y *El convidado de papel*¹²⁸⁵ las



cubiertas presentan unas ilustraciones más modernas que las descritas previamente y en las que se ha incluido una pequeña viñeta pero sin estar encuadradas en ninguna forma geométrica para proporcionar

mayor sensación de libertad. En la primera, sobre el fondo blanco de la cubierta y en el centro de la misma, con una ligera inclinación se ha dibujado una peonza en movimiento ya que unas líneas concéntricas nos lo indican. En el ángulo inferior derecho aparece la letra G como única señal de identidad del artista del que podríamos aventurar que se tratara de Rivero Gil, dibujante de la editorial Espasa si bien esta es una posibilidad algo remota ya que el artista Rivero Gil siempre incluía en su firma ambos apellidos. Es una viñeta sencilla pero expresiva más en línea con los dibujos pequeños simples que otros artistas crearán para ilustrar con esas viñetas otras cubiertas de libros modernas.

La segunda está firmada por Benet y en lugar de una peonza el artista opta por dibujar tres dados que representan el azar de la vida. Está realizada a dos tintas; roja y negra y destaca la tipografía de trazo grueso, rasgos geométricos y muy decorativa en la que se ha permitido un juego cromático en el que las dos iniciales relativas al nombre y al apellido del autor se han escrito en tinta negra mientras que el resto permanece en rojo.

La tipografía es de formas geométricas y está más en la línea del gusto del Art Decó.

La tercera cubierta, sin firma, presenta una fila de soldados, en formación, con uniforme de gala siendo la casaca de color azul y rojo el de los pantalones. El dibujo está colocado en diagonal para proporcionar mayor sensación de movimiento y sobre ellos se ha dibujado un pentagrama musical en blanco con el inicio de una clave de sol en color azul para indicar alguna marcha militar que acompaña al desfile de soldados.



La nueva edición de *El convidado de papel* aunque también presenta una viñeta central encuadrada en un óvalo. En él se representa un puente que permite atravesar un río y sobre él se ha dibujado el rostro de una mujer tras una ventana. Estos elementos

¹²⁸² Jarnés, Benjamín. *Teoría del zumbel*. Madrid, Espasa Calpe, 1930.

¹²⁸³ Jarnés, Benjamín. *Escenas junto a la muerte*. Madrid, Espasa Calpe, 1931.

¹²⁸⁴ Jarnés, Benjamín. *Lo rojo y lo azul*. Madrid, Espasa Calpe, 1932.

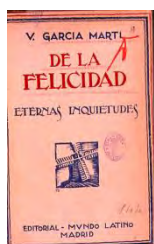
¹²⁸⁵ Jarnés, Benjamín. *El convidado de papel*. Nueva ed. Madrid, Espasa Calpe 1936.

casi superpuestos representan un guiño al movimiento surrealista que en esos años comenzaba a tener gran influencia en el mundo artístico español.

Los colores predominantes son el blanco, verde y negro, que se combinan tanto en la ilustración como en la tipografía de la cubierta que se inspira en los modelos racionalistas de la Bauhaus.

A pesar de que la tipografía, en la que nuevamente se combinan los colores rojo y azul es de influencia clásica, toda la cubierta es moderna y atractiva. Se completa con una orla formada por dos líneas rectas en color azul.

Otros trabajos de Manuel Benet los encontramos también en algunas cubiertas de la editorial Mundo Latino en la que nos muestra dos aspectos de su obra uno más clásico, similar a los ejemplos ya descritos junto a una apuesta por un dibujo más esquemático y moderno. En la línea más realista encontramos la cubierta de la obra de V. García Martí *De la felicidad*¹²⁸⁶ en la que nuevamente inserta la ilustración en un cuadrado. Se representa un molino, dibujado todo él en tinta azul representado de forma realista. Se completa la ornamentación de la viñeta con una sencilla orla hecha con líneas delgadas rojas y azules. La cubierta se completa con una tipografía de gusto decó en la que el artista combina diferentes modelos tipográficos. La representación del molino la encontraremos en otra cubierta dibujada por Rafael Barradas a la que imprime su estilo característico, diferente al de Benet.



Este continuo debate entre tradición realista y sencillez que podemos apreciar en las cubiertas de Benet se manifiesta en la sencillez con la que el artista resuelve la cubierta para la obra de José A. Balseiro *El vigía 2*¹²⁸⁷ donde se recopilan ensayos de Unamuno, Pérez de Ayala y Hernández Catá. En ella coloca en el centro de la cubierta un timón de barco de color naranja sobre un fondo blanco junto a una vela de un barco de color morado. Adorna la cubierta con una orla hecha con líneas rectas a la que en la parte superior e inferior incluye unos dibujos de formas geométricas en línea con la estética del Art Decó.



La tipografía es igualmente de formas geométricas y de palo seco en tinta negra para el nombre del autor y también para el de los escritores cuyos ensayos se recogen en la obra. El título se escribe en tinta naranja bordeada de color negro para producir la sensación de profundidad. El número 2 perteneciente al título también se ha encuadrado en un rectángulo de color naranja para que contraste con el morado de la orla.

¹²⁸⁶ García Martí, V. *De la felicidad. Eternas inquietudes*. Madrid, Mundo Latino, 1929.

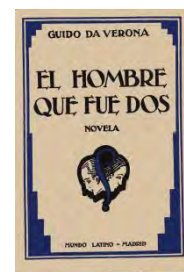
¹²⁸⁷ Balseiro, José. A. *El vigía 2 ensayos de Unamuno, Pérez de Ayala, Hernández Catá*. Madrid, Mundo Latino, 1928.

Otra cubierta de en la que se aprecia la influencia del Art Decó, firmada también por Benet es la de la obra del Dr. César Juarros *De regreso del amor*¹²⁸⁸ en la que en el centro de la cubierta, insertada en un rectángulo en sentido vertical, el artista dibuja un arco y un carcaj en una representación tradicional de las flechas de amor del dios Cupido. Aunque la representación no es muy original el dibujo está en consonancia con los principios del Art Decó tanto en la forma de reproducir las cintas del carcaj como en las orlas formadas por dos gruesas líneas en colores tierra y ocre que son los mismos presentes en la ilustración.



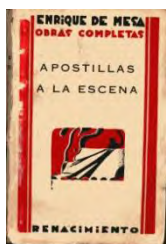
La tipografía es igualmente de gusto decó, de palo seco y de formas geométricas.

Dentro de la tendencia de ilustrar las cubiertas con una viñeta en la editorial Mundo Latino encontramos la de la obra de Guido da Verona *El hombre que fue dos* que en esta ocasión no está firmada. En ella se representan dos rostros; uno de rasgos masculinos y otro femenino separados por un punto interrogativo. El artista presenta de manera delicada el tema de la transexualidad por medio de un dibujo correcto en su realización, sencillo y fácil de entender dado el fuerte contenido simbólico de la imagen.



La cubierta se completa con una bella orla de gusto decó, formada con líneas azules y en cuya parte superior e inferior presenta estructuras decorativas realizadas con formas geométricas decorativas al igual que la tipografía empleada.

La cubierta para la obra de Enrique Mesa *Apostillas a la escena*¹²⁸⁹ nos muestra como la legendaria y pionera editorial Renacimiento también apuesta por las cubiertas tipográficas y en las que la ilustración se limita a una viñeta. En ella predominan las líneas rectas, tanto en la orla de la cubierta como en la ilustración de la viñeta en la que se representa la sombra de un personaje que está declamando en un escenario teatral. En esta composición se ha prescindido de la perspectiva lo que confiere al dibujo una mayor modernidad.



La cubierta se completa con una tipografía inspirada en la letra Futura para el título y el nombre del autor igualmente de gran modernidad y que era promovida por aquellos impresores y tipógrafos más renovadores. El nombre de la editorial colocado en la parte inferior de la cubierta sin embargo está escrito con una tipografía inspirada en el Art Decó.

¹²⁸⁸ Juarros, César. *De regreso del amor*. Madrid, Mundo Latino, 1926.

¹²⁸⁹ Mesa, Enrique. *Apostillas a la escena*. Madrid, Renacimiento, 1929.

En algunas ocasiones las editoriales estructuran una cubierta con una viñeta a la que añaden su logotipo editorial y la mantienen como signo de identidad de su trabajo editorial tal y como hizo la editorial Morata en los años 30 y que se puede apreciar en los títulos *Lo que debe España a la cultura mundial*¹²⁹⁰ de V. Peset y en la obra de Marcelino Domingo *¿Qué espera el Rey?*¹²⁹¹



El diseño, idéntico en la práctica totalidad de las cubiertas de la editorial Morata se convierte en signo de identidad de la editorial que se inspira en los principios racionalistas de la Bauhaus pero unidos a esquemas clásicos. Presenta un bello juego de líneas rectas que se combinan con la tipografía formando un conjunto armónico y con todos los elementos bien estructurados.

Los tipos de las letras no siguen los principios de la nueva escuela de renovación tipográfica alemana y utiliza tipos basados en la letra romana en lugar de los de palo seco.

Para el color se emplean dos colores, en este caso rojo para el autor y el título y azul para el nombre de la editorial. También encontramos líneas azules que encuadran el texto y, una roja, que estructura y une el título con la editorial con la finalidad de atraer la atención uniendo título y editorial con la finalidad de mandar el mensaje de que títulos importantes se publican por una editorial de prestigio.



En la disposición de los elementos referidos al autor, título y editorial también se utiliza un esquema clásico, colocando el nombre del autor en la parte superior, el título en la parte central y el nombre de la editorial en la inferior debajo de su logotipo editorial.

Dentro de la temática política encontramos la obra de Jorge Plejanov *Las cuestiones fundamentales del marxismo*¹²⁹² en la que el título ocupa la mitad superior de la cubierta y en la parte inferior, centrada se ha incluido una viñeta en la que se pueden apreciar símbolos que aluden o representan al marxismo.

Dos cubiertas firmadas y que incluyen una viñeta son las realizadas por Santiago Pelegrín para las obras de Alejandro Lerroux *Pequeñas tragedias de mi vida*¹²⁹³ y la de Vicente Marco Miranda *Las conspiraciones contra la dictadura*¹²⁹⁴ y

¹²⁹⁰ Peset, V. *Lo que debe España a la cultura mundial*. Madrid, Morata, 1930.

¹²⁹¹ Domingo, Marcelino. *¿Qué espera el Rey?* Madrid, Morata, 1930.

¹²⁹² Plejanov, Jorge. *Las cuestiones fundamentales del marxismo*. Madrid, Ediciones de Ciencias, 192-

¹²⁹³ Lerroux, Alejandro. *Pequeñas tragedias de mi vida (memorias frívolas)*. Madrid, Zeus, 1930.

¹²⁹⁴ Marco Miranda, Vicente. *Las conspiraciones contra la dictadura. Relatos de un testigo*. Madrid, Zeus, 1930

en ambas la viñeta a color que se ha colocado en la parte central de la cubierta. Para el primer título el motivo escogido por el artista es el de una barretina catalana. En la composición el aspecto tipográfico tiene mayor peso que la ilustración ya que el título está escrito con una tipografía de trazo grueso en color



rojo, mientras que el subtítulo, en tinta azul, están separados por la ilustración. Ambos están escritos con una tipografía de palo seco. El nombre del autor se ha sobrescrito en un rectángulo negro en tinta roja colocado en la parte superior.

En la segunda cubierta se presenta también un dibujo en la parte central y en esta ocasión se trata de la puerta de una fortaleza que recuerda las Torres de Serrano de la ciudad de Valencia.

El tratamiento tipográfico es similar al de la anterior cubierta si bien en esta segunda se ha suprimido el rectángulo superior donde se escribía el nombre del autor aunque se ha colocado en la parte superior escrito en tinta negra. El título y subtítulo están escritos en tinta roja y el dibujo en ocre. De nuevo la tipografía escogida es de palo seco.

Para estas cubiertas el artista abandona el neo cubismo que caracteriza la práctica totalidad de las cubiertas realizadas para la editorial Zeus.

Una cubierta en la que la viñeta refuerza la tipografía es la firmada con el anagrama MR que pudiera tratarse de Manuel Redondo que realiza para la obra de A. Hernández Catá *4 libras de felicidad*¹²⁹⁵. En ella, sobre un fondo negro, el artista coloca una cabeza humana, en color ocre, rodeada de unas formas blancas a modo de serpientes. Los rasgos del rostro están fuertemente delineados lo que confiere al rostro una fuerte expresividad.



La tipografía de palo seco en color blanco y de trazo grueso permite la fácil lectura tanto del título como del nombre del autor, aunque los rasgos de los tipos con los que se escribe su nombre son mucho más finos y delicados.

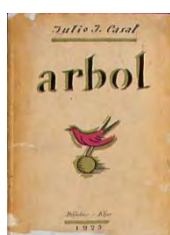
Rafael Barradas también utiliza el recurso de utilizar un pequeño motivo y jugar con una tipografía moderna para ilustrar cubiertas de libros como es la de la obra de Carlos María de Vallejo *Disco de señales*¹²⁹⁶ en la que el artista otorga gran importancia a la tipografía de palo seco en la que se rompe incluso con la ortografía para equilibrar la composición puesto que separa las dos letras de la preposición *de* a la derecha la consonante y a la izquierda la vocal. El nombre del autor y el de la editorial están separados en la composición por una gruesa línea horizontal que en la parte superior subraya el nombre del autor y, por el contrario,

¹²⁹⁵ Hernández Catá, A. *4 libras de felicidad*. Madrid, Renacimiento, 1933.

¹²⁹⁶ Vallejo, Carlos María de. *Disco de señales*. Cádiz, Biblioteca Renovación, 1929.

el nombre de la editorial aparece debajo de la segunda línea.

La inicial del título es de gran tamaño y recuerda a las capitulares de los códices medievales pero transportadas al mundo contemporáneo donde la belleza del libro debe primar independientemente del estilo y del lenguaje con el que se decore el texto en él contenido. La tipografía es de color rojo, al igual que la pequeña ilustración que el artista coloca en la parte inferior de la cubierta y a la que se ha despojado de todo detalle puesto que solamente se han dibujado las líneas del contorno. Representa un caballo alado sobre un carrito, un tema relacionado con la imaginación y la fantasía, propio del universo infantil para el que Barradas dibujó algunas cubiertas de libros para la infancia.



Barradas también ilustra la obra de Julio J. Casal *Árbol*¹²⁹⁷ con una viñeta, en esta ocasión a colores, en la que se representa un bello pájaro sobre un pequeño tronco. Es, como la anterior, una bella ilustración de rasgos simples y con dos colores, el magenta para las plumas del pajarito y el verde para el tronco. El nombre del autor está escrito con una bella letra itálica subrayada por una gruesa línea verde.

La tipografía, de rasgos algo más tradicionales para el título tiene un relieve gracias a las líneas negras y verdes.

De nuevo Barradas ilustra, de forma muy similar a las anteriores, la obra *Humildad*¹²⁹⁸. En esta ocasión dibuja un paisaje campestre, con rasgos simples que casi podríamos tildar de infantiles. Dicho paisaje lo enmarca dentro de un cuadrado, colocado en la parte inferior y bordeado con una línea negra y verde, colores de la ilustración.



La tipografía es una elegante letra cursiva, moderna y de fácil lectura.

Maruja Mallo hace la cubierta para la obra de Tomás Seral y Casas *Cadera de insomnio*¹²⁹⁹ en la que, de forma similar a como hace Barradas, dibuja una pequeña viñeta en tricromía utilizando los colores rojo, verde y sepia en la que se representa un molino y una maceta con una flor en la que los tamaños para el molino y la flor son de similares medidas y no se corresponden con el tamaño real de los objetos lo que supone un guiño al surrealismo, tan característico de esta artista, en los que los objetos no tienen por qué representar la fría realidad.



La tipografía es de inspiración clásica así como la disposición del nombre

¹²⁹⁷ Casal, Julio J. *Árbol*. Madrid, Alfar, 1925.

¹²⁹⁸ Casal, Julio J. *Humildad*. Madrid, Pueyo, 1925.

¹²⁹⁹ Seral y Casas, Tomás. *Cadera de insomnio*. Zaragoza, Cierzo, 1935.

del autor y el título de la obra.



niega.

Otra cubierta firmada por un artista que su obra se alinea con los lenguajes vanguardistas es la realizada por Carlos Maside *De catro a catro*¹³⁰⁰ de Manuel Antonio. En ella el mar es el tema principal de la viñeta que sirve de ilustración a la obra de este autor gallego. El mar, donde faenan a diario muchos de los habitantes gallegos o que se surca en busca de fortuna que su propia tierra les

La cubierta tiene una concepción clásica, similar a las cubiertas de la editorial Biblos dirigida por el artista Gabriel García Maroto aunque los elementos en ella representados son sorprendentes y están más próximos al realismo mágico. En ella se pueden apreciar unos peces de gran tamaño debajo del barco que es guiado durante la noche por las estrellas, unas estrellas que, al igual que el barco, están dibujadas con líneas simples, sencillas, casi infantiles, parecidas a algunas de las composiciones de Rafael Barradas.



Similar en sobriedad es la cubierta del libro de Evaristo Correa Calderón *El milano y la rosa*¹³⁰¹ en la que de nuevo destaca la tipografía que se inspira en unos modelos clásicos en la que se utiliza el rojo para las letras iniciales de la palabra del título emulando, como se ha dicho en otras ocasiones los primeros libros impresos.

Por lo que respecta a la viñeta no está encuadrada en ninguna forma geométrica y en ella se representa un jinete con indumentaria militar sobre un caballo que tiene sus patas delanteras levantadas en señal de marcha a galope. La capa que cubre el cuerpo del jinete también se levanta por efecto de la marcha. El dibujo se ha realizado con trazos simples y se ha prescindido de todo elemento que pudiera ser innecesario.

Otro ejemplo de viñeta realizada de forma esquemática, si bien alejada algo en el tiempo de la anterior, es la cubierta para la obra de Rafael Dieste *Quebranto de Doña Luparia y otras farsas*¹³⁰² en donde el artista, en esta ocasión anónimo, entrelaza la tradición clásica con la modernidad. De hecho, como se ha apuntado, la concepción de la cubierta es de fuerte inspiración clásica. En ella, una orla formada a base de líneas rectas de color rojo bordea la cubierta formando un rectángulo que sirve de marco para inscribir el autor y el título escrito igualmente en tinta roja. Se utiliza una tipografía con remates similar a la letra romana de las inscripciones.



En la parte inferior se ha dibujado una escena donde se

¹³⁰⁰ Manuel Antonio. *De catro a catro*. A Coruña, Nos, 1928.

¹³⁰¹ Correa Calderón, Evaristo. *El milano y la rosa*. Lugo, Ronsel, 1924.

¹³⁰² Dieste, Rafael. *Quebranto de Doña Luparia y otras farsas*. Madrid, Yagües, 1934.

representa a dos personajes en lucha con palos con una clara influencia de Goya. Los brazos de los personajes son algo rígidos por lo que nos recuerdan a las marionetas movidas por hilos como la propia vida mueve nuestros actos. El suelo es un damero en blanco y negro como se tratara de un juego de ajedrez o damas en el que hay que mover figuras, en este caso humanas. El artista nos dice con su representación metafórica que la vida es un juego y una aventura en la que asumimos el riesgo que el propio vivir entraña, ya que cada día se combate contra la muerte y se desconocen los peligros a los que nos vamos a enfrentar.

Uno de los personajes representados es un esqueleto vestido contra el que el hombre combate sabiendo que, aunque gane algunas batallas, la guerra la tiene perdida.

En la parte inferior de la cubierta se ha colocado, como suele ser habitual, el nombre de la editorial y el lugar de publicación mientras que el nombre del autor se ha colocado en la parte superior.

La cubierta está perfectamente equilibrada tanto por la composición tipográfica como por la ilustración, formando un todo armonioso.



Agustín Espinosa también ilustra la cubierta de su obra *Lancelot 28° -- 7°*¹³⁰³ en la de nuevo se elige el color rojo para su realización. Destaca en la parte inferior un recuadro en el que se encuadra la ilustración de un extraño ser que asemeja a un ave y que por las líneas en oblicuo que rodean el pico de esta pequeña ave parece que estuviera cantando.

La tipografía es de palo seco de formas geométricas y de trazo grueso para el título.

Otros artistas que firman sus cubiertas y dibujan en ella un bello y pequeño motivo ornamental son Chez y su cubierta para *La isla de los santos*¹³⁰⁴ de Ricardo Baeza en la que el artista, del que hasta la fecha hemos encontrado pocos datos biográficos, utiliza más la tipografía como ilustración de la cubierta que la ilustración. Ésta queda reducida a una viñeta en la que de forma simple, con apenas unos trazos, marca dos porciones de tierra separadas por un mar lleno de olas. Los colores de la viñeta son el negro y el verde utilizados sobre el color blanco del fondo. Igualmente son de color verde y negro las diferentes tipografías que encontramos en la cubierta de esta obra. En ella coexisten diferentes tipos y diferentes tamaños de letras.



Hay una alternancia rítmica en la tipografía marcada también por el color.

¹³⁰³ Espinosa, Agustín. *Lancelot 28° -- 7°*. Madrid, ediciones A.L.F.A, 1929.

¹³⁰⁴ Baeza, Ricardo. *La isla de los santos*. Madrid, Renacimiento, 1930.

Se comienza en la parte superior con el nombre del autor en color negro, con una tipografía de gusto decó de trazo grueso, se continúa con características similares, si bien con diferentes modelos tipográficos en el título de la obra en color verde y de grandes caracteres. Posteriormente, nuevamente, el artista recurre al color negro para el subtítulo y, finalmente, el nombre de la editorial aparece a pie de página en color verde. La viñeta ilustrada se introduce entre subtítulo y el nombre de la editorial para reforzar aún más todo el mensaje relativo a la obra. La viñeta es simple, de rasgos casi infantiles que apoyan al título y que dan frescura y eliminan cualquier tensión que pudiera producirse con la interpretación de la misma. Toda ella está bordeada con una doble línea recta con adornos en sus ángulos de gusto igualmente decó.



Carlos Sáez de Tejada ilustra también con una pequeña viñeta la obra del conde Hermann Keyserling *El mundo que nace*¹³⁰⁵. En ella, en la parte central, dibuja una rosa de los vientos construida a base de formas geométricas colocadas en diferentes planos en un renacer de un neo cubismo que, posteriormente, cambiaría por unas ilustraciones con un lenguaje conservador en los que prevalece el realismo y el dramatismo frente a los lenguajes renovadores.

La tipografía en esta ocasión es de rasgos tradicionales así como la colocación de la información en la cubierta dado que el autor y el título de la obra se colocan ambos en la parte superior combinando diferentes tamaños de letras, siendo más gruesa la del título escrito con tinta verde, color que predomina en la viñeta.



De manera semejante, pero con un trazo más fino, se dibuja la viñeta de la obra de Emilio Mosteiro *Poemas sincopados 1926-1929*¹³⁰⁶ en la que se utiliza una elegante y atractiva tipografía de formas geométricas en tinta negra que, por sus rasgos, nos produce la sensación de movimiento musical lo que explica que en el centro de la cubierta se represente un gramófono, instrumento que servía para reproducir los nuevos discos de pizarra en los que se grababan los sonidos de las nuevas melodías.

Pedro Sánchez ilustra la cubierta de la obra del polifacético autor valenciano Max Aub Pedro *Fábula verde*¹³⁰⁷ en la que se representa en el centro de la cubierta, pero ligeramente desplazada hacia la parte inferior, una remolacha dentro de un cuadrado. Es una cubierta sobria de color pero que nos permite identificar la hortaliza por el ligero sombreado morado del lado derecho mientras que el



¹³⁰⁵ Keyserling, Hermann. *El mundo que nace*. Madrid, Revista de occidente, 1930.

¹³⁰⁶ Mosteiro, Emilio. *Poemas sincopados. 1926-1929*. Madrid, 1929.

¹³⁰⁷ Aub, Max. *Fábula verde*. Valencia, Imprenta moderna, 1933.

izquierdo está cortado con una línea recta formando un plano de intenso color negro.

Debajo de este producto hortícola se vislumbran las olas marinas. Este motivo vegetal junto a otras frutas y hortalizas también será representado por Maruja Mallo para una serie de grabados.

La cubierta, en lo referente a la tipografía, opta por unos tipos inspirados en los modelos de los antiguos romanos.

La cubierta anónima de la obra de Alicia Garcitoral *Breviario de la dictadura*¹³⁰⁸ llama la atención por su viñeta. En ella se representa a un hombre que apoya su pierna en una semicircunferencia. La figura humana es de gran modernidad al estar constituida por formas geométricas que hacen que el hombre representado parezca un superhombre por la fuerza de los elementos que componen su cuerpo. Se incide en la idea del hombre sencillo que con su trabajo y esfuerzo puede llegar a mover el mundo, transformándose en un nuevo Hércules del mundo industrial. Toda la cubierta está realizada en tinta roja lo que da mayor fuerza y vigor tanto a la imagen representada como a la tipografía siendo ésta de palo seco inspirada en la letra Futura de Paul Renner.



Una cubierta especialmente llamativa por los colores en ella utilizados es la de la obra de Ramón Ledesma Miranda *Motivos del viajero imaginario*¹³⁰⁹ obra que ilustra Manuel Redondo tanto la cubierta como los dibujos que ilustran la obra.



En ella se ha encuadrado un paisaje en un cuadrado colocado debajo del nombre del autor y del título. Ambos están escritos con una tipografía formada a base de formas geométricas y, como suele ser costumbre, de trazo grueso para el título y de menor tamaño para el nombre del autor y el del ilustrador que se colocan debajo del título y no, como suele ser costumbre, encima de éste. Todo ello está escrito en tinta roja.

El color rojo también domina la viñeta que se ha colocado en la parte inferior. La ilustración la constituye un paisaje con el horizonte, colocado en diagonal. El cielo ocupa mayor superficie que la tierra y es de un intenso color rojo, representando una ardiente puesta de sol, en el que aparecen las sombras de unas aves en pleno vuelo.

La tierra, por el contrario es de un intenso color amarillo y en ella se percibe la sombra alargada de un personaje que camina apoyado en un bastón. Marcando

¹³⁰⁸ Garcitoral, Alicia. *Breviario de la dictadura*. Madrid, Horizonte, 1928.

¹³⁰⁹ Ledesma Miranda, Ramón. *Motivos del viajero imaginario*. Madrid, Ambos Mundos, 1926.

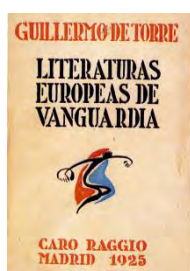
el límite entre el cielo y la tierra el artista ha colocado un árbol del mismo color ocre que la sombra.

Es una viñeta de un gran impacto visual por los colores empleados, de gran sencillez pero no por ello de menor fuerza expresiva.

La editorial Sempere que se caracterizaba por unas cubiertas ilustradas y cuyo dibujo inundaba toda la cubierta utiliza una pequeña ilustración a modo de viñeta que coloca en la parte central para la obra de Mario Puccini *De D'Annunzio a Pirandello*¹³¹⁰ realizada por el artista A. Boix. En ella el artista utiliza la tricromía: azul, rojo y negro. Ésta se aplica tanto a la ilustración como para la tipografía utilizada para el título y el autor de la obra. Para el primero se combina el rojo con el negro y para el segundo el azul con el negro. Ambas tipografías son de formas geométricas pero de diferentes tamaños para ajustar toda la línea al ancho de la cubierta.

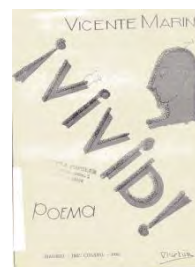


En el centro, como ya hemos mencionado se ha dibujado una diana, cuyos círculos están indicados con los mismos colores alternados a excepción del círculo central que es de color azul. Este círculo recuerda ligeramente las composiciones llevadas a cabo por los Delaunay en su denominada pintura simultaneista donde era frecuente encontrar círculos coloreados en diferentes y contrastados colores. En el centro de la diana hay dos flechas que nos indican cómo las obras de estos dos grandes literatos italianos dieron con sus obras en el blanco de la modernidad tanto en el campo de la poesía como en el teatral.



La cubierta para la obra de Guillermo de Torre *Literaturas europeas de vanguardia*¹³¹¹ presenta una viñeta de gran dinamismo y modernidad y de inspiración neo futurista en la que se ha dibujado una silueta esquematizada, en color negro, de un lanzador de disco y contorneado por dos manchas de color una roja y otra azul lo que proporciona un mayor movimiento a la figura.

La tipografía, por el contrario, es de rasgos más conservadores, similar a las antiguas tipografías de los talleres de imprenta de tiempos pasados y también la disposición del nombre del autor y el título de la obra también es tradicional y está expresada de forma sobria sin ningún tipo de licencia algo que contrasta con la figura más atrevida y rompedora de la viñeta.



Si, generalmente la viñeta se coloca en el centro de la cubierta, en algunas

¹³¹⁰ Puccini, Mario. *De D'Annunzio a Pirandello*. Valencia, Sempere, 193-.

¹³¹¹ Torre, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid, Caro Raggio, 1925.

ocasiones ésta se desplaza de esa ubicación tradicional para dar mayor importancia a la tipografía como sucede en la cubierta realizada por Pelayo Olartua para la obra de Vicente Marín *¡Vivid!*¹³¹² Sobre un fondo blanco se ha escrito el título de la obra en oblicuo ocupando transversalmente la práctica totalidad de la cubierta. La tipografía empleada es de palo seco, de trazo grueso y parece como si se hubiera escrito con una brocha sobre la pared ese mensaje de canto a la vida remarcado por los puntos exclamativos en un año en el que, si bien no sabemos el mes de publicación de la obra, la vida muchos españoles estaba en serio peligro. La cubierta se completa con un perfil de una cabeza en el lado superior derecho vuelto hacia la izquierda. Todo el perfil es una sombra constituida por una mancha gris, color con el que también se escribe el título de la obra. El nombre del autor colocado como es usual en la parte superior se escribe con letra de palo seco con trazo fino al igual que el subtítulo de la obra *Poemas*.



Similar a la anterior es otra cubierta del mismo artista para otra obra del mismo autor Vicente Marín que lleva por título *Yemelian Pilaye*¹³¹³ en la que vuelve a utilizar el dibujo de un rostro humano pero, en esta ocasión, no se trata de una sombra sino de un rostro en el que se pueden percibir todos sus rasgos: los ojos, el pelo ondulado, la chaqueta. Junto a esta imagen destaca toda la composición de la cubierta en la que la ilustración se ha colocado, como en el caso anterior, en el ángulo superior derecho y en el izquierdo se ha colocado el nombre del autor en sentido vertical.

Destaca la tipografía del título en tinta roja y colocado en la parte inferior de la cubierta con una tipografía de gusto decó, decorativa y de trazo muy grueso que llama poderosamente la atención.

9.7. Formas geométricas tipográficas

En algunas cubiertas se construyen fondos geométricos que acompañan a la tipografía y con los que se refuerza el criterio artístico del nuevo diseño gráfico que poco a poco iba consolidándose como un nuevo arte que se servía de infinidad de recursos para lograr cubiertas atractivas, singulares, que hicieran fijar la atención en la obra puesta a la venta. Muchas veces estas cubiertas son también un laboratorio experimental en el que los artistas aúnan elementos dispares y buscan su armonía a través de las diferentes composiciones.

La cubierta para la obra de Darío Fernández Flórez *Inquietud*¹³¹⁴ firmada con las siglas ATC (Ángeles Torner Cervera)



¹³¹² Marín, Vicente. *¡Vivid! Poemas*. Madrid, Imprenta Cosano, 1936.

¹³¹³ Marín, Vicente. *Yemelian Pilaye*. Madrid, Cosano, 1936.

¹³¹⁴ Fernández Flórez, Darío. *Inquietud. Ráfagas de amor y dolor*. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.

responde plenamente al título de la obra. Una serie de círculos concéntricos en los que se ha inscrito un concepto relativo a los sentimientos humanos. En el conjunto de los círculos se han dibujado una serie de líneas de trazo grueso que sirven de ornamentación a la vez que rompen la monotonía de esa seriación.

El fondo también se ha construido con formas geométricas pero ya no circulares. Toda la cubierta está realizada en tres colores: blanco, negro y verde con una rica gama de tonos y matices.

La tipografía desempeña un destacado papel en esta composición. El título se ha colocado en oblicuo y cubre la cubierta en su parte central de lado a lado de la misma. La tipografía es de trazo grueso con un reborde blanco lo que produce sensación de profundidad. El nombre del autor de la obra ocupa el ángulo inferior derecho y es igualmente de trazo grueso y muy del gusto decó realizada a base de formas geométricas.

La tipografía con la que se han escrito los conceptos inscritos en los círculos y las letras que especifican que la obra es una novela son de gusto decó y, a pesar de ser de trazo grueso, sus formas son mucho más estilizadas.

En esta ocasión el artista juega con los colores y dibuja una mitad de la letra en blanco y la otra en negro de forma que la integra de forma artística en la composición de la cubierta. Es una obra que refleja cómo los artistas españoles eran permeables a las nuevas tendencias y las asumían y reinterpretaban en sus creaciones.



Una cubierta similar a la anterior y de la que también conocemos a su autor, en este caso se trata del artista gallego Redondela, es la que ilustra la obra de Félix Urabayen *Vidas difícilmente ejemplares*¹³¹⁵. En ella podemos percibir el deseo del artista de utilizar para la ilustración de esta cubierta nuevos lenguajes. Apreciamos una influencia del constructivismo de Rafael Barradas. De hecho, Redondela utiliza diferentes planos para construir la composición dos de los planos son de color verde, uno blanco y el cuarto de color negro. Estos colores son constantes en toda la composición. En la parte inferior de la cubierta el artista ha colocado un corazón, ligeramente inclinado, en el que también se aprecian dos partes, una negra y otra blanca. La composición se equilibra con una copa de árbol redondeada y colocada en el ángulo superior derecho. Está dividida, al igual que el corazón, en dos mitades de nuevo en color blanco y negro colocadas en espejo respecto al corazón ya descrito. Estas dos ilustraciones tienen un fuerte contenido simbólico pues ambas, el corazón y el árbol representan la vida de los hombres.

¹³¹⁵ Urabayen, Félix. *Vidas difícilmente ejemplares*. Madrid, Atlántico, 1930.

La tipografía, de trazo grueso trazo, hecha a mano alzada, probablemente por el propio artista y en ella se mantiene el mismo ritmo de alternancia de colores verde, negro y blanco tanto para el título como para el nombre del autor. Los diferentes tamaños de las letras refuerzan el ritmo de la composición así como la disposición del nombre del autor que rodea el corazón y que recuerda, muy someramente algunas de las composiciones tipografías de los libros futuristas impresos en Italia.



El artista Cidón realiza la cubierta para la obra *Ráfagas*¹³¹⁶ de Juan José Lorente en la que reproduce un torbellino realizado con formas circulares a modo de espiral para dar la sensación de movimiento en una clara aproximación al nuevo neo futurismo que durante esos años volvía con fuerza a expresar ese deseo de vertiginosa velocidad.

La cubierta está realizada a tres tintas: blanca, azul y roja y llama poderosamente la atención de todo el que contempla la cubierta.

El título de la obra está inscrito en uno de los círculos concéntricos escrito sobre fondo blanco con tinta roja y las letras están compuestas por elementos geométricos.

En la parte superior se ha colocado el nombre del autor con una tipografía que presenta formas geométricas pero menos acusadas que las del título.

Las obras de Ramón Gómez de la Serna destacan no solo por la originalidad y modernidad de los escritos de su creador sino también por unas cubiertas que buscaban la atracción, singularidad, rareza y atractivo.

De una de las obras más conocidas del genial Gómez de la Serna, las *Greguerías* encontramos tres ediciones cada una con una cubierta diferente pero teniendo en común el hecho de tener todas ellas fondos de formas geométricas.

La más antigua en el tiempo¹³¹⁷ de las tres que presentamos es de 1917 y editada por la editorial Prometeo, que publicó durante años las obras del escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez y cuyas cubiertas eran casi siempre realizadas por el artista Povo y mostraban un fuerte regionalismo. Prometeo en la edición de Gómez de la Serna presenta a los lectores una original cubierta de cuadrados pequeños blancos y negros como si de un tablero de ajedrez se tratara. En la parte superior se ha colocado un cuadrado en el que se inscribe el título y el nombre del autor, todo ello en tinta negra y en el que se destaca la palabra Ramón, nombre del escritor. En ella se combinan diferentes



¹³¹⁶ Lorente, Juan José. *Ráfagas*. Zaragoza, Octavio y Félez, 1930.

¹³¹⁷ Gómez de la Serna, Ramón. *Greguerías*, Valencia, Prometeo, 1917.

tamaños de letras para propiciar la sensación de movimiento. En el resto de las palabras así como el propio título de la obra se combinan diferentes tamaños de letras pero no de la forma tan llamativa como para el nombre.

Posteriormente Ramón Gómez de la Serna publicaría sus *Novísimas greguerías*¹³¹⁸ de las que tenemos dos ejemplares con diferentes cubiertas si bien ambas están editadas por el mismo editor y el mismo año.



En ambas toda la disposición de la información referida al título, autor, editor y año es idéntica y solamente se modifica el fondo que en una está realizado con formas geométricas como si de un cuadro cubista se tratara, mientras que la otra presenta nuevamente un damero pero en el que los cuadrados asemejan celdas o cajas de cerillas dado que sus bordes están delimitados con finas líneas negras que producen la sensación de profundidad.

Llama la atención la existencia de estas dos cubiertas realizadas de forma idéntica, incluso la tipografía es la misma en ambas a excepción del fondo de la cubierta en el que los lenguajes son diferentes pero ambos atractivos y decorativos.

La tipografía en las primeras décadas del siglo XX alcanzó un gran desarrollo asimilando los nuevos lenguajes ya que se hizo un gran esfuerzo por parte de ilustradores, editores e impresores de crear y fabricar nuevos tipos con formas decorativas, modernas a la par que fácilmente legibles para lograr que el libro llegara a todos los rincones y a todos los lectores y además se alineara con los modelos más vanguardistas de esos años que se realizaban en el resto de los países.

¹³¹⁸ Gómez de la Serna, Ramón. *Novísimas greguerías*. Madrid, Cuadernos de la Gaceta Literaria, n° 3, 1930.

10. LA VANGUARDIA EN LA VIDA COTIDIANA. CAMBIO, SORPRESA, FASCINACIÓN Y ASIMILACIÓN DE LO NUEVO

10.1. De la pantalla al libro. La imagen cinematográfica en las cubiertas de libros

Yo nací -¡respetadme!

- con el cine.

Bajo una red de cables y de aviones.

*Cuando abolidas fueron las carrozas
de los reyes y al auto subió el Papa*¹³¹⁹.

Estos versos del poeta Rafael Alberti describen cómo las nuevas conquistas en el mundo del desarrollo técnico y cultural contribuyen a formar nuevos hombres con nuevas mentalidades ante los que se abre un mundo casi desconocido pero lleno de infinitas posibilidades para el desarrollo social, humano y artístico.

En efecto, los cables necesarios para la comunicación humana, los aviones que acortan las largas distancias y la profusión de automóviles en las vías públicas posibilitan a los artistas la visión de un nuevo mundo que pueden aceptar o no, pero que es donde se desenvuelven y comienzan a describir y a representar en sus obras cuando tratan temas actuales.

A difundir los nuevos modos de vida contribuye el desarrollo del cinematógrafo que introduce al espectador en un mundo irreal pero que aparece ante sus ojos como si fuera completamente real. Desde una pantalla se pueden apreciar tanto hechos cotidianos, no hay que olvidar que las primeras filmaciones registran tanto la salida de feligreses de una misa, la llegada a la estación de un tren pero que, posteriormente, representan falsas realidades creadas en la mente de un director de cine que, en muchas ocasiones, muestra en imágenes relatos que, previamente, habían sido publicados en libros adaptándolos a la creación cinematográfica o modifican la realidad circundante por medio de juegos de luces y sombras o tomas con la cámara cinematográfica¹³²⁰.

Es perfectamente comprensible la estrecha vinculación que se establece entre cine y literatura y que es una relación biunívoca que beneficia a ambas artes. El cine se nutre de narraciones, algunas creadas expresamente para ser contadas en la pantalla, otras, por el contrario, se inspiran en éxitos literarios que, posteriormente, como ya se ha apuntado se llevan a la pantalla. Pero el cine también nutre al mundo editorial puesto que muchos espectadores, quieren

¹³¹⁹ Alberti, Rafael. *Cal y canto*. Madrid, Tipografía Nacional, 1929

¹³²⁰ *Turistas de película. Sus representaciones en el cine hispánico*. Coordinado por Antonia del Rey-Reguillo. Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.

conocer más sobre ese nuevo arte fascinante que les abre nuevos mundos y nuevas sensaciones.

El cine pronto es materia de estudio, de debate y de polémica. Se desea conocer su técnica, se discute sobre si el cine terminará con matar al teatro y a otros espectáculos. Se estudian sus diferentes géneros y, de forma especial, la biografía de sus estrellas, término con el que designa a los actores y actrices que representan personajes de ficción y cuyas actuaciones están al alcance de cualquier persona gracias a la fuerte difusión que tuvo el cine desde sus orígenes. El bajo coste que tenían las entradas de las proyecciones cinematográficas que incluso podían realizarse bien al aire libre o en locales cerrados contribuyó a su difusión.

Si el sólo hecho de contemplar las imágenes en movimiento impactaba a los espectadores, el desarrollo del cine sonoro, el poder escuchar la voz de los artistas y el dejar de leer las carteles durante la proyección hizo que el cine tuviera un mayor número de seguidores y fuera alabado, como hemos visto que sucede con



Rafael Alberti, por poetas y escritores de la nueva generación del 14 que buscaban la europeización de nuestro país. Un ejemplo lo encontramos en la recopilación de poemas sobre el cine sonoro en la obra que lleva por título *Kinodeion. Poemas sincronizados. Emulación del cine parlante*¹³²¹. La cubierta está realizada por el dibujante Bon y en ella el artista hace una atractiva presentación del cine. En la parte central se ha dibujado un triángulo equilátero de color blanco que representa la luz que sale a través de una máquina de proyección cinematográfica. En el ángulo inferior del triángulo se representa el rostro de un hombre cuyos rasgos son simples líneas blancas que señalan los ojos, la nariz y la boca. El rostro es bicolor verde y azul como también es bicolor el resto de la cubierta que sirve de fondo al luminoso haz de luz en donde se ha escrito con una tipografía en color amarillo el largo subtítulo para que destaque sobre el verde y el azul.

Algunas de las obras contenidas en el libro se han incluido en el haz luminoso. La escritura de los mismos no es rectilínea sino que forma ondulaciones en un claro guiño al neo futurismo y a su postulado de *Parole in libertà*.

El título se ha colocado en la parte superior en tinta blanca y con una tipografía de palo seco de fácil lectura similar a la del conjunto de toda la obra que se inspira en la letra Futura.

El mundo editorial, siempre atento a la hora de cubrir la necesidad de información sobre cualquier materia, pronto pone a la venta una serie de libros sobre el cine escritos por los críticos e intelectuales de esos años y que van a estar

¹³²¹ *Kinodeion. Poemas sincronizados. Emulación del cine parlante*. Madrid, 1933.

introducidos por atractivas cubiertas en las que encontramos una variedad de lenguajes artísticos.



Con el fin de satisfacer el deseo de conocer el complejo mundo del cine y su realización la editorial CIAP publica en 1929 la obra de Sabino A. Micós *Cómo se hacen las películas. Teorías sobre la impresión*¹³²² con una cubierta de Barbero en la que en un interior construido con planos geométricos, en un nuevo resurgir del neo cubismo, se colocan en los ángulos superior e inferior del lado derecho dos cámaras de cine con sus correspondientes bobinas. El color de la cubierta es toda ella de color ocre de diversas tonalidades para representar la luz y la sombra.

La tipografía empleada es de gusto decó formada con elementos geométricos tanto para el título, colocado en la parte central, como para el nombre del autor de la obra situado en la parte superior en el ángulo izquierdo y cuyo peso visual se contrarresta ubicando en el ángulo inferior derecho el subtítulo de la obra. Es una cubierta moderna, atractiva en la que se manifiesta el resurgir del movimiento cubista.



Un ejemplo de la variedad de temas relativos al cine lo encontramos en la colección denominada *Biblioteca del cinema* editada por la CIAP en 1930 y

que recoge títulos tan variados como las vidas *Dolores del Río la triunfadora*¹³²³ de Rafael Martínez Gandía o *El genio del séptimo arte: apología de Charlot*¹³²⁴ u obras de estudio como son la Carlos Fernández Cuenca *Panorama del cine en Rusia*¹³²⁵ o de Luis Gómez Mesa *Los films de dibujos animados*¹³²⁶. Todos ellos tienen en común la misma cubierta dibujada por Manuel Benet. En la parte central Benet coloca una serie de elementos propios del cine encuadrados en un rectángulo cuyos lados no están definidos y que recorre la cubierta desde la parte superior a la inferior. Entre los elementos representados podemos distinguir los grandes focos de iluminación usados en el cine, las cintas de películas donde quedan registrados los múltiples fotogramas que la componen o la máquina que registra las escenas. Los títulos se diferencian unos de otros por el color siendo el color gris

¹³²² Micós, Sabino A. *Cómo se hacen las películas. Teorías sobre la impresión*. Madrid, CIAP, 1929.

¹³²³ Martínez Gandía, Rafael. *Dolores del Río, la triunfadora*. Madrid, CIAP, 1930.

¹³²⁴ Aguilar, Santiago. *El genio del séptimo arte: apología de Charlot*. Madrid, CIAP, 1930.

¹³²⁵ Fernández Cuenca, Carlos. *Panorama del cine en Rusia*. Madrid, CIAP, 1930.

¹³²⁶ Gómez Mesa, Luis. *Los films de dibujos animados*. Madrid, CIAP 1930.

el utilizado para el primer título mencionado, el morado para el segundo, el color rojo para hablar del cine en Rusia, en una clara metáfora del rojo vinculado a la Revolución y, finalmente, el ocre para el título relativo al cine de dibujos animados. La tipografía es igualmente común a todos ellos, siendo una tipografía de palo seco para el nombre del autor mientras que para el nombre de la colección y para el título se elige una tipografía compuesta de formas geométricas de trazo más grueso que la del resto.

La distribución de la información en la cubierta es igual en todos los títulos. En la parte superior se coloca el nombre de la colección escrito con el color con el que se han realizado las ilustraciones así como el nombre de la editorial. La tinta negra se emplea para el nombre del autor y el título. Todos los elementos tipográficos se encuadran según un esquema preestablecido ya que están separados a la vez que subrayados por líneas rectas horizontales que combinan los colores de la cubierta, negras para subrayar la información según los principios del Constructivismo. La tipografía en color se destina a la información común a todas ellas como es el nombre de la colección y el de la editorial.



Del mismo año, pero en esta ocasión para la editorial Espasa Calpe, Benet dibuja la cubierta de la obra de Carranque de los Ríos *El cinematógrafo. Novela*¹³²⁷ que ilustra con una cubierta sencilla ya que sobre un fondo azul claro coloca en el centro una viñeta donde aparece la silueta de una mujer de espaldas que lleva con su mano derecha cogido a un niño y se encaminan hacia una población cuyas casas aparecen en el lado derecho mientras que el resto está desierto. Es una imagen que nos informa sobre cómo el cinematógrafo llega a todos los rincones y es un medio de distracción y cultura para todas las edades que alimenta los sueños ya que nos traslada a mundos fantásticos inimaginables anteriormente.

La tipografía es de palo seco, de trazo grueso para el título y más fino para el autor, colocado éste en la parte superior. El nombre de la editorial se ha situado en la parte inferior. Sin embargo, el modelo tipográfico se modifica en lo referente al subtítulo puesto que la palabra novela está escrito con una letra cursiva muy cuidada.

Un año antes el mismo Manuel Benet ilustra la cubierta de la obra de Francisco Ayala *Indagación sobre el cinema*¹³²⁸ en la se percibe un antecedente de las que realizará, posteriormente, para la CIAP. En el centro de la cubierta dibuja una cámara para grabar las cintas y un rollo de película que se está desenrollando. La cubierta también tiene una estructura delimitada por líneas tanto verticales,



¹³²⁷ Carranque de los Ríos. *El cinematógrafo. Novela*. Madrid, Espasa Calpe, 1930.

¹³²⁸ Ayala, Francisco. *Indagación sobre el cinema*. Madrid, Mundo Latino, 1929.

utilizadas para destacar la viñeta de la cubierta, como horizontales para subrayar el nombre del autor inspirándose en los principios constructivistas pero, en este caso, más próximo al movimiento De Stijl holandés.

La tipografía, de diferentes tamaños y trazos, está toda ella inspirada en formas geométricas. Es de color negro y el nombre del autor se coloca en la parte superior, el título en la parte central y, finalmente, el nombre de la editorial y el lugar de edición en la parte inferior siguiendo el esquema más tradicional de impresión de libros.



Anteriormente Benet también había ilustrado para la misma editorial otro título relativo al cine escrito por R. Martínez de la Riva titulado *Lienzo de plata. Ensayos cinematográficos*¹³²⁹ y cuya cubierta es completamente diferente a las descritas. En la mitad inferior de la cubierta, en un rectángulo de fondo de color azul, dibuja los rostros de una serie de actores y actrices del momento formando una bella composición con esos rostros entre los que aparecen Charles Chaplin, Harold Lloyd y Clara Bow entre otros y que nos muestran el dominio que tenía Benet del dibujo. Junto a estos rostros, en el ángulo inferior derecho el artista coloca dos rascacielos en contrapicado con la intención de mostrar cómo esos personajes pertenecen a una sociedad nueva y moderna.

El título, cuyas letras no se han colocado sobre una línea recta sino que aparecen desplazadas para lograr la sensación de movimiento, ocupa la parte superior y está escrito en tinta negra con una tipografía de trazo grueso realizada, al igual que las anteriores, con formas geométricas.

El nombre del autor y el de la editorial se han colocado en la parte superior e inferior respectivamente con una tipografía de trazo mucho más ligero todas ellas de palo seco de acuerdo con los principios de la tipología moderna.



Otro ensayo posterior es la obra de Alfredo Cabello *El libro del cine*¹³³⁰ con una cubierta no firmada pero que, al estar editado por Dédalo, pudiera atribuirse a Mauricio Amster, especialmente por la tipografía ya que el título y el autor aparecen escritos en letra cursiva que fue muy empleada por el artista de origen polaco establecido en España.

Para ilustrar la cubierta el artista recurre a reproducir la sombra de una cámara con la que se registran las escenas tras la que aparece la imagen, también en sombra, de un director cinematográfico con un brazo levantado en ademán de

¹³²⁹ Martínez de la Riva. R. *Lienzo de plata. Ensayos cinematográficos*. Madrid, Mundo Latino, 1928.

¹³³⁰ Cabello, Alfredo. *El libro del cine*. Madrid, Dédalo, 1933.

dar órdenes a los actores. Tras la cámara aparece un espejo o pantalla como elemento necesario para captar la luz.

Debajo de la ilustración principal, que ocupa las tres cuartas partes de la cubierta, en la parte inferior aparecen unos fragmentos de película en rojo para contrastar con los colores predominantes de la cubierta, negro y gris. Era la época del cine en blanco y negro, y la letra destinada al título está escrita en tinta blanca destacando sobre el fondo rojo de la cinta fílmica. El precio de la obra, también en tinta blanca, se ha colocado en un óvalo de fondo negro para que destaque y animar al posible lector a la compra de la obra.

El paso del cine mudo al sonoro supuso una auténtica revolución que afectó a la práctica totalidad de personas vinculadas, de muy diversas maneras, al cine puesto que hizo que actores consagrados por sus interpretaciones en el cine mudo no fueran capaces, en algunos casos, de adaptarse al cine sonoro. Igualmente, las salas de proyecciones y los equipos tuvieron que modificarse. Ante este nuevo logro surgen publicaciones que explican esta técnica como el libro de R. Yesares Blanco titulado *Cine sonoro*¹³³¹, de fecha tardía, ya que aparece 8 años después de que el cine sonoro comenzara su andadura.



En la cubierta, realizada por Mauricio Amster, predomina la tipografía y como ya hemos visto al analizar los trabajos de este ilustrador combina la letra cursiva con los tipos de imprenta utilizando la cursiva para el nombre del autor. En el título también se combinan diferentes tipografías y el artista otorga mayor relieve a la palabra *cine*. La ilustración que acompaña al título, que está inscrito en un cuadrado a modo de pantalla junto al nombre del autor, es casi un mero pretexto. Se ha colocado en el ángulo inferior derecho, es de un tamaño pequeño y en ella se ha representado a un cámara que está rodando una escena de un vaquero encima de un caballo que tiene las dos patas delanteras en alto mientras que el jinete saluda con un gran gorro en la mano a un público imaginario, probablemente con la idea de subrayar la importancia del movimiento aportada por el cine.

La cubierta se completa con el nombre de la editorial y el título de la colección colocados en el ángulo superior derecho, combinando, de nuevo, diferentes tipografías en esta ocasión todas ellas de palo seco pero que se diferencian entre sí por el grosor de sus líneas.

Si con anterioridad citamos la obra de Luis Gómez Mesa *Los films de dibujos animados* libro que es considerado como una de las primeras obras sobre dibujos

¹³³¹ Yesares Blanco, R. *Cine sonoro*. Madrid, Índice, 1935.

animados en el mundo¹³³², la editorial Calleja, volcada siempre en la literatura para niños publica la obra *Película de dibujos*¹³³³ dentro de la colección *Colorín* con una cubierta atractiva que anima a interesarse por este género cinematográfico. Sobre



un fondo azul oscuro que representa el firmamento se han dibujado innumerables estrellas de muy pequeño tamaño. En el centro de la cubierta se han dibujado dos estrellas una dentro de otra, la externa más oscura con respecto a la que aparece en primer plano. Esta última tiene el fondo blanco sobre el que se ha dibujado una tierna escena en la que se ha representado un paisaje con cipreses al fondo, y una casa de campo que nos permite ubicar el lugar donde un gran ratón de campo se dirige a un niño que lo observa detenidamente. El ratón está ataviado como si se tratara de un ser humano, con chaqueta y bufanda y está asido a un bastón. Es una imagen tierna que quiere transmitir a los niños el mensaje de la sabiduría que dan los años y las vivencias representadas por el ratón y la mirada sorprendida del niño que necesita conocer y aprender los misterios de la naturaleza que le rodea y que puede desentrañar acompañado de un ratón convertido en un dibujo animado y lleno de vida gracias al cine.

El título se ha colocado en la parte superior escrito con una tipografía de inspiración clásica. El nombre de la colección así como el de la editorial ocupan los ángulos inferiores izquierdo y derecho respectivamente.

El dibujo es atractivo lo que nos confirma cómo desde los orígenes del cine en España el cine de animación ha contado con excelentes dibujantes y que en la actualidad, transcurrido casi un siglo, siguen existiendo unos excelentes creadores de dibujos animados para el cine que logran auténticas obras de arte a través de sus dibujos.

El desarrollo continuo de esta nueva industria cinematográfica que día a día conquistaba no sólo a un público que buscaba un mero entretenimiento barato sino también a los intelectuales del momento debido a sus grandes posibilidades artísticas y pedagógicas, obligó a plantearse, como siempre que nace un nuevo medio de arte de masas, si el recién nacido cine terminaría matando al teatro que tenía gran pujanza en esos años.



En este debate entre cine y teatro encontramos la obra de Francisco Marroquín titulada *La pantalla y el telón. Cine y teatro del porvenir*¹³³⁴ con una cubierta firmada por Arturo Ruiz Castillo en la que han dibujado dos perfiles femeninos uno con luz en color blanco y otro en sombra en color negro que ocupan la práctica totalidad de

¹³³² García-Rayó, Antonio. *La literatura cinematográfica en España. En: AGR coleccionistas de cine.* Año 4, nº 17 p. 99.

¹³³³ *Película de dibujos.* Madrid, Calleja, 1936.

¹³³⁴ Marroquín, Francisco. *La pantalla y el telón. Cine y teatro del porvenir.* Madrid, Cenit, 1935.

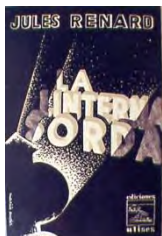
la cubierta. El rostro iluminado es de mayor tamaño y atrae más la atención que el de color negro. En el ángulo inferior izquierdo ha dibujado una máscara de teatro, mientras que en el inferior derecho unas piernas largas de mujer y la imagen fotográfica de un rostro femenino. El título de la obra se ha colocado en la parte inferior sobre un rectángulo en color rojo a modo de anuncio luminoso tanto de cines como de teatros.

En esta composición Arturo Ruiz Castillo se aventura en el mundo del collage en blanco y negro y como resultado nos ofrece una cubierta que llama la atención aunque quizá en ella el mensaje que quiere transmitir queda algo desvanecido y confuso.



El escritor francés Henri Barbusse también se sintió atraído por el poder del cine y de las películas y de hecho escribe la obra titulada *Fuerza, tres películas*¹³³⁵ con una cubierta anónima se presenta bajo el foco de la luz de un proyector, recurso utilizado por diversos artistas para hacer referencia al cine, una serie de escenas que, supuestamente pertenecen a una película. El dibujo es de pequeño tamaño y ocupa la parte central de la cubierta. Los colores son el blanco del fondo de la propia cubierta, el negro y el ocre.

La tipografía es de trazo grueso de gusto decó y el nombre del autor y el título se han colocado en la parte superior dejando la inferior para el nombre de la editorial y el lugar donde se ubica, en este caso Madrid.



Junto a publicaciones meramente técnicas aparecen otras obras cuyas cubiertas se relacionan con el fenómeno del cine como es la obra de Jules Renard *La linterna sorda*¹³³⁶ realizada por Mauricio Amster en la que predomina la tipografía sobre el dibujo como elemento de impacto visual. El artista coloca unas letras en las que se lee el título en el centro de la composición en blanco ya que estas letras están iluminadas por una linterna que además produce el efecto mágico de estar presentando una proyección cinematográfica, en la que las palabras “linterna sorda” podrían ser sustituidas por las palabras linterna mágica. Unos puntitos blancos se van dispersando hacia el fondo oscuro desde el foco luminoso. En esta cubierta también encontramos cierta influencia cinematográfica a la hora de utilizar el recurso de la linterna y su iluminación del texto pues era la luz la que iluminaba las escenas cinematográficas de las cintas cinematográficas que el público podía disfrutar en su proyección en la gran pantalla blanca.

La biografía de los actores más famosos, el conocimiento de su personalidad, sus preferencias y aficiones dio origen a diversas publicaciones. De

¹³³⁵ Barbusse, Henri. *Fuerza. Tres películas*. Madrid, Caro Raggio, s.a.

¹³³⁶ Renard, Jules *La linterna sorda*. Madrid, Ulises, 1931.

todos los artistas de esos años destaca la figura del genial actor y director cinematográfico Charles Chaplin, conocido como Charlot.

Enrique Poullaille dedica una obra al gran artista y director Charlot titulada *Charlot, una noche con Charlot en Nueva York por Paul Morand*¹³³⁷ en la que, como es habitual en todas las obras editadas por Biblos, encontramos la camisa de la obra ilustrada y una viñeta en la cubierta más sobria. En la camisa del libro vemos la imagen dibujada del inconfundible Charlot con su bastón y bombín



colocado en el lado izquierdo de la camisa y que se esconde tras una puerta. Su espalda queda reflejada en un espejo. En el lado derecho, completando la escena, aparecen una serie de planos geométricos que complementan la estancia donde se encuentra el famoso actor. En la composición encontramos dos aspectos claramente definidos y a la vez

diferenciados: la imagen del artista de rasgos realistas y los elementos de la estancia de clara influencia neo cubista. En el centro aparece una cartela en la que se coloca el resto del título que hace referencia al encuentro del escritor Paul Morand con el actor cómico.

Los colores predominantes son el azul junto al color rojo y el blanco del fondo. El título se ha colocado en la parte superior escrito con una tipografía de trazo muy grueso, como si se tratara de un anuncio, mientras que el nombre del autor de la obra es más fino y de mucho menor tamaño.

Si la camisa destaca por ser una composición abigarrada, donde aparecen múltiples elementos, la cubierta se limita a una viñeta colocada en la parte superior en la que, a modo de pantalla, se escribe el nombre del autor y el título de la obra todo ello en color naranja sobre un fondo gris.



Si en la anterior obra se hablaba de las conversaciones con Charlot en la ciudad de Nueva York la editorial Cenit publica, por el contrario, una autobiografía del actor que hace referencia a su estancia en Europa tal y como indica el título de la obra *Mis andanzas por Europa*¹³³⁸ por Charlie Chaplin.

La cubierta está realizada por Ramón Puyol y en ella se representa a Chaplin de forma esquemática, destacando exclusivamente el aspecto que presenta en la gran mayoría de sus películas y por la que era y es reconocido a nivel mundial y con sus peculiares características lo representa Puyol.

¹³³⁷ Poullaille, Enrique. *Charlot. Una noche con Charlot en Nueva York por Paul Morand*. Madrid, Biblos, 1927.

¹³³⁸ Chaplin, Charlie. *Mis andanzas por Europa*. Madrid, Cenit, 1930.

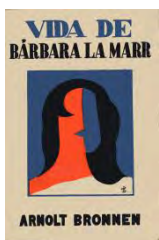
Es una figura que se proyecta hacia adelante y en la que distinguimos el bastón colocado detrás de la espalda, su gorro, su aspecto en el vestir desordenado, característico de su personaje. Como representación de Europa Puyol escoge la imagen de un arco del triunfo, que sin duda es el Arco del Triunfo de la ciudad de París por la ubicación en un círculo de dicho arco, Plaza denominada anteriormente Etoile y en la actualidad Charles De Gaulle. Como sucede en la realidad, en esta plaza confluyen gran cantidad de calles, y parece como si el artista nos indicara que el gran centro cultural europeo de esos años era la ciudad de París. Para ello, en una de las calles que confluyen en la plaza del arco se ha colocado el nombre de la editorial, que más asemeja a una indicación de tráfico pintada en esas calzadas. La cubierta está realizada en dos colores: azul para el paisaje urbano y para algunos detalles de la indumentaria del artista como son el sombrero y la corbata. El color negro está destinado al personaje. También utiliza el color blanco del fondo para algunos de los contornos del dibujo.

La tipografía escogida es de gusto decó en color azul y negro para el título mientras que para el nombre del autor el artista utiliza una cursiva manual en tinta negra. En este trabajo nuevamente Puyol nos muestra su conocimiento del arte gráfico por la composición de la portada como por todos los recursos empleados para hacer explícito a la vez que atractivo el diseño de la cubierta.



Una cubierta que llama la atención es la realizada por Santiago Pelegrín para la obra de Arnolt Bronnen *Vida de Bárbara La Marr*.¹³³⁹ Esta cubierta es una reinterpretación de un cuadro al óleo realizado con anterioridad por el artista aragonés titulado *Cabeza* y datado en torno a 1928, dos años antes de la fecha de edición de la cubierta.

En ella, y a diferencia del retrato al óleo, el artista opta por unos colores vivos y de fuerte contraste con la finalidad de llamar la atención sobre la cubierta cuyo rostro indefinido, realizado con total libertad, sin ningún tipo de ataduras relativas al parecido con la realidad, premisa que en muchas ocasiones condiciona a los artistas. Es una interpretación vanguardista de la famosa estrella norteamericana ya que el artista busca representar no los rasgos físicos sino la pasión y sensualidad de la actriz a través de la melena negra y la boca, siendo éste el único elemento del rostro que se ha representado. La indumentaria deja un hombro al descubierto. El dibujo es como un cuadro que sirve para ilustrar la cubierta, cuadro que como hemos dicho previamente ya había realizado dos años antes. La imagen tiene amplios márgenes que el artista aprovecha para poder escribir el título a dos



¹³³⁹ Bronnen, Arnolt. *Vida de Bárbara La Marr*. Madrid, Zeus, 1930.

tintas azul y negra en la parte superior y el nombre del autor en la parte inferior con una tipografía.

El rico contraste cromático que aparece en la ilustración de la cubierta no es el del cuadro al óleo realizado en una gama de colores tierras y grises que, sin embargo, no hacen que el rostro pierda la expresividad que se aprecia en ambas creaciones.



Un retrato que, a diferencia del de Santiago Pelegrín está realizado de forma realista es el que sirve de ilustración a la cubierta de la obra de César M. Arconada *Vida de Greta Garbo*¹³⁴⁰. En ella se reproduce un retrato de la actriz sueca que había sido difundido en el Heraldo de Aragón el domingo 18 de septiembre de 1928 y que había sido realizado por el dibujante norteamericano James Montgomery Flagg

, conocido por sus carteles publicitarios y cuya firma aparece en el ángulo inferior derecho.

El retrato está hecho a sanguina, con una técnica muy depurada y académica en la que el artista reproduce la belleza y la seducción de Greta Garbo, un auténtico mito de la pantalla en esos años y también en los posteriores y en él aparece la firma Helios¹³⁴¹.

Si hasta ahora hemos visto cómo los artistas trataban de representar a sus ídolos por medio del dibujo, la técnica fotográfica y el fotomontaje les permitirá representar a los actores y artistas de forma realista, contribuyendo a extender su fama por medio de la imagen no solamente cinematográfica sino también impresa.

Los editores que publican obras sobre cine se sienten más proclives a utilizar la fotografía como ilustración de la cubierta ya que, de alguna manera, parece como si reprodujeran algunos de los fotogramas de los que consta una película. Este hecho sucede en la cubierta que podríamos calificar de cinematográfica por estar hecha con y para el cine ya que utiliza un fotograma de una película española para ilustrar un libro sobre las películas españolas es la que



ilustra la obra que tiene por título *Las películas españolas*¹³⁴². En ella el rostro de una actriz de una de las películas mudas ilustra la cubierta. Es un rostro, como no podía ser de otra forma, tremendamente expresivo, que está suplicante y eleva la mirada hacia el cielo mientras junta sus manos en señal de oración colocándolas junto al rostro. Cubre su cabeza con una túnica de tela

¹³⁴⁰ Arconada, César M. *Vida de Greta Garbo*. Madrid, Ulises, 1929.

¹³⁴¹ Helios fue una de las primeras empresas de publicidad en España fundada por Pablo León Domínguez en 1918 y que posteriormente se fusionó con la empresa publicitaria suiza Publicitas. Ambas empresas tenían un próspero negocio en los anuncios en prensa y revistas.

¹³⁴² Serrano, Alfredo. *Las películas españolas*. Barcelona, Serrano Alfredo, 1925.

gruesa. La fotografía, colocada sobre un fondo naranja, presenta un contraste de luces y sombras para producir mayor impacto en el espectador.

El título, colocado de forma muy tradicional sobre un rectángulo blanco, encima de la fotografía y presenta una tipografía moderna, de rasgos geométricos con tipos de color naranja.



Mauricio Amster que, como hemos comprobado, empleaba la técnica del fotomontaje en algunas cubiertas en las que quería mostrar la realidad utiliza esta técnica para la cubierta de la obra de César M. Arconada *Tres cómicos de cine: Charlot, Clara Bow y Harold Lloyd*¹³⁴³. En ella, las fotografías recortadas de los actores están perfectamente integradas con la tipografía del título, dos de ellos, Charles Chaplin y Clara Bow, incluso aparentan estar sentados sobre algunas de las letras formando un conjunto armonioso y divertido. La cubierta está realizada en sepias sobre fondo amarillo. Se puede apreciar la diferencia de tamaño de los tres personajes que están situados de mayor a menor desde un primer plano. En este caso, podemos hablar de un fotomontaje que configura una composición de estructura triangular, con un ritmo ascendente en zigzag, marcado por los lugares que ocupa cada uno de los tres actores y de sus diferentes tamaños dentro del espacio compositivo.

En un primer plano encontramos a Charles Chaplin en uno de sus habituales ademanes, en un segundo plano a la actriz Clara Bow que es un icono de la belleza de esos años, donde muestra sus piernas y su espalda. A continuación, y en el mismo plano, encontramos a Harold Lloyd rendido ante los encantos de la actriz a la que saluda como un perfecto caballero.

Destaca, como es una característica de Amster la tipografía. Un enorme número 3 tridimensional está situado en la parte central de la cubierta y a ambos lados están situados los actores Clara y Bow y Harold Lloyd. Este tres nos transporta a las escenografías cinematográficas de las comedias musicales de Hollywood donde los actores bailan en escenografías irreales. El resto de las palabras del título son también tridimensionales y, curiosamente, por esta sensación de profundidad las leemos desde lo más profundo de la cubierta hacia adelante, iniciándonos de esta forma en la magia que el cine conlleva.



Otra cubierta realizada por Mauricio Amster en la que utiliza el fotomontaje es la de la obra de Manuel Villegas López *Arte de masas, ruta de los temas filmicos*¹³⁴⁴ editada por CEGI (Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes) que en el preámbulo de esta obra expresan, a través de un manifiesto, la finalidad de la denominada

¹³⁴³ Arconada, César M. *3 cómicos de cine: Charlot, Clara Bow y Harold Lloyd*. Madrid, Ulises, 1931.

¹³⁴⁴ Villegas López, Manuel *Arte de masas: rutas de los temas filmicos*. Madrid, CEGI, 1936.

Biblioteca CEGI en el que reconocen la importancia del cine como arte y como arma política. Detallan los objetivos del Grupo fundamentados en la orientación pública a través del patrocinio de películas y de la publicación de libros y folletos puesto que reconocen que: «El cinema es ya una de las más poderosas fuerzas de nuestra época: un arte nuevo, un medio de cultura, un arma política, social...Por eso hemos puesto nuestra pluma al lado del cinema con el desinterés del arte, los que nos sentimos representantes de un público al que debemos informar orientar...Los escritores cinematográficos independientes, estimamos necesario realizar una labor coordinada que haga más eficaz la obra que hasta ahora hemos realizado individualmente en favor de un cine mejor».

«Una labor de orientación pública, patrocinando los films que merezcan destacarse; de revalorización, en sesiones retrospectivas , de películas olvidadas, de avanzada, presentado films no asequibles al público de cultura cinematográfica, publicando libros y folletos...»¹³⁴⁵

En la cubierta de la obra mencionada aparecen 4 rostros fotografiados dispuestos de forma escalonada desde la parte superior del ángulo derecho hasta el inferior del lado izquierdo, dejando un amplio espacio que se rellena con el título y que equilibra la composición puesto que distribuye el aligera el potente peso visual de la fotografía.

Con respecto a la tipografía de nuevo se combina la letra cursiva con tipos de imprenta de palo seco, recurso utilizado en la mayoría de las cubiertas realizadas por Amster.



De la misma editorial encontramos dos títulos con cubiertas anónimas dado que utilizan dos fotogramas de películas como son *Cita de ensueños*¹³⁴⁶ de Benjamín Jarnés. La cubierta se ha resuelto con una fotografía de la artista Marlene Dietrich junto a otro compañero. Sobre la fotografía se ha colocado, a modo de cartel de cine mudo, el título de la obra y su autor. En la parte superior se ha colocado en un cuadrado el nombre de la editorial. Es una cubierta sobria en la que destaca especialmente el rostro de los actores.

*Luz de cinema*¹³⁴⁷ de Rafael Gil, editada igualmente por CEGI en su cubierta presenta un paisaje, que de nuevo es una fotografía en la que destaca la parte central donde, en medio de la sombra de dos enormes árboles, aparece una potente luz en

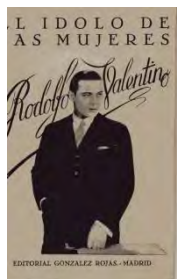


¹³⁴⁵ *Manifiesto del "Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes"* en Villegas López, Manuel *Arte de masas: rutas de los temas filmicos*, pp. 7-10 en los que el Grupo se autodenomina de avanzada en temas relativos al cine que estaba adquiriendo en esos años un destacado desarrollo también en nuestro país, interrumpido por la Guerra Civil.

¹³⁴⁶ Jarnés, Benjamín. *Cita de ensueños*. Madrid, CEGI, 1936.

¹³⁴⁷ Gil, Rafael. *Luz de cinema*. Madrid, CEGI, 1936.

la que se aprecia la sombra de una figura humana junto a dos animales. Como en la cubierta anterior, el título y el autor de la obra aparecen en un rectángulo colocado en posición vertical con fondo blanco donde se escribe el nombre del autor y el título de la obra que se coloca en el ángulo superior derecho sobre la sombra del árbol. El nombre del editor aparece en el ángulo inferior izquierdo.



Un actor que por sus rasgos físicos atraía a las mujeres era Rodolfo Valentino y a él dedica su obra José Buriel y Muñoz titulada *Rodolfo Valentino, el ídolo de las mujeres*¹³⁴⁸ cuya cubierta reproduce la imagen del actor colocada sobre el fondo blanco. Presenta el contorno recortado, vestido elegantemente con traje oscuro y chaleco según la moda del momento. Para el título de la obra el artista ha utilizado la propia firma del actor convirtiendo la cubierta en un objeto casi fetichista al incluir la fotografía y la firma. El subtítulo se ha colocado en la parte superior y sirve como introducción y para reforzar la personalidad del gran mito cinematográfico de esos años que era Rodolfo Valentino.



Si hasta ahora hemos mencionado cubiertas que ilustran obras cuyo tema es el cine o sus actores también encontramos obras cuyo origen se encuentra en películas que, bien por su temática o por el éxito alcanzado, dieron lugar a la publicación de un libro. Tal es el caso de la película *El acorazado Potemkin* del que encontramos una obra sobre la película editada por la editorial Cenit cuyo título es el mismo que el de la película *El acorazado Potemkin*¹³⁴⁹.

Es una cubierta en la que se reproduce uno de los fotogramas de la película que supuso un hito dentro de la producción cinematográfica soviética. El fotograma escogido representa el rostro de un marino cuyo gesto es dramático. En la parte inferior de la cubierta la foto se interrumpe y se delimita con un rectángulo de color rojo para indicar con tinta negra el título de la obra. En el aspecto tipográfico se han distinguido dos tipos de tipografía: una tipografía similar a la letra futura surgida en Alemania para las palabras *El acorazado* y otra mucho más decorativa, de trazo muy grueso, que incluye algunos rasgos de ornamentación japonesa para la palabra *Potemkin* con la finalidad de destacarla y llamar poderosamente la atención.

Este libro incorpora junto al texto otros fotogramas de la película. En la obra se expresa claramente la vinculación de la editorial Cenit, editora de este título no sólo a las editoriales de vanguardias sino a empresas distribuidoras cinematográficas alemanas que facilitaron el acceso a dichas fotos. En los agradecimientos se dice expresamente que...«Debemos las ilustraciones a la

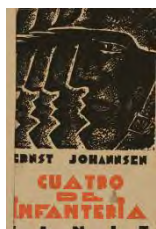
¹³⁴⁸ Buriel y Muñoz, José. *Rodolfo Valentino el ídolo de las mujeres*. Madrid, González Rojas, 1930.

¹³⁴⁹ *El acorazado Potemkin*. Madrid, Cenit, 1930.

amabilidad de la empresa cinematográfica Prometheus GMBH, a la editorial Russ Photo, a la revista Neue Russland, todas ellas en Berlín. Les damos desde aquí las gracias así como al señor Lemayer concesionario para España de la película».



En la obra de Ewers *La mandrágora*¹³⁵⁰ la cubierta está ilustrada con una serie de fotogramas, posiblemente de la película del mismo título rodada en 1928 basada en la obra de Ewers¹³⁵¹. Estos fotogramas están exclusivamente protagonizados por una mujer seductora, toda ella vestida de blanco, no hay que olvidar que en la obra la protagonista es una terrible mujer fatal que, como el mito del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, presenta dos aspectos uno atractivo y otro que lleva a los hombres a la perdición¹³⁵². En la cubierta se representa a la protagonista de la obra siempre en una actitud seductora, feliz, moderna, sin complejos, que tiende la mano a un caballero que intenta con su mechero encender un cigarrillo y que muestra sus encantos para conseguir sus objetivos.



Si los fotogramas de una película se utilizan como reclamo para atraer la atención de los lectores, algunos editores recurren al propio cartel anunciador de la propia película para que sirva también para publicitar su edición. Ejemplos de esta transmutación de cartel anunciador cinematográfico a cubierta de libro lo encontramos en el título *Cuatro de infantería*¹³⁵³ de Ernst Johannsen en la que se ha reproducido el cartel realizado por el artista alemán C.T. Weber para la película cuyo título en inglés es *Westfront 1918* que trata sobre la I Guerra Mundial.

En la cubierta, al igual que en el cartel, se reproducen cuatro perfiles de soldados. Es un dibujo de rasgos duros, donde el expresionismo típicamente alemán está presente pero junto al que se pueden apreciar otras influencias como los gruesos labios de los soldados, propios del arte negro que fue fuente de inspiración para muchos artistas en las primeras décadas del siglo XX.

También llama la atención la seriación de los perfiles, recurso utilizado por los artistas rusos pertenecientes a la corriente del realismo heroico. De hecho, esos rostros anónimos, iguales unos a otros nos, dicen que los hombres en el ejército

¹³⁵⁰ Ewers, Hanns Heinz. *La mandrágora*. Madrid, Mundo Latino, 1930.

¹³⁵¹ La película *Alraune* (La Mandrágora) fue dirigida por Henrik Galeen en 1928 teniendo como protagonistas a Brigitte Helm y Paul Wegener. Hubo una versión posterior sonora en 1930 y esta vez dirigida por Richard Oswald. Pensamos que las imágenes reproducidas en la cubierta son de la versión sonora.

¹³⁵² La protagonista, como hemos mencionado es Brigitte Helm muy conocida en aquellos años junto a Marlene Dietrich y Louise Brook. Con anterioridad había sido la protagonista en la película de Fritz Lang *Metrópolis* (1927) en la que interpreta dos papeles el malvado robot y la cándida Maria, desdoble de personalidad que también interpretará en la *Mandrágora*.

¹³⁵³ Johannsen, Ernst. *Cuatro de infantería. Sus últimos días en el frente occidental de 1918*. Madrid, Cenit, 1929.

pierden su singularidad y se convierten en simples números que son necesarios para combatir en el frente y quizá muchos de ellos nunca puedan regresar a sus hogares y sus nombres pasen a engrosar las listas de fallecidos independientemente de las penurias y heroicidades sufridos en el frente.

Como rasgo distintivo entre el cartel y la cubierta apreciamos que en la cubierta se ha dulcificado el perfil de los soldados mucho más duro y agresivo en el cartel.

La nota de color de la cubierta la proporciona el título de la obra, escrito en tinta roja, de trazo grueso que contribuye a incrementar el dramatismo de la cubierta.

Erich María Remarque, escritor y soldado, de cuya pluma salieron unas páginas que no dejan nunca indiferente al lector dado que vivió, por su condición de soldado, todas las penurias de la guerra tanto en el frente como en las ciudades que afectaron a la población civil. Uno de sus novelas de mayor éxito fue *Sin novedad en el frente* de la que se hicieron al menos tres ediciones¹³⁵⁴.



La cubierta para la tercera edición de la novela reproduce el cartel anunciador de la película cuyo guión se basa en la obra de Remarque y está firmada por Morales Taylor. El cartel de la película también sufrió modificaciones y, de hecho, existe otra

versión diferente al de la cubierta de esta tercera edición. El cartel, diferente al de la cubierta, está ocupado por el rostro de un soldado, en este caso un joven, casi un niño que presenta una mirada penetrante y que mira de frente al espectador. Cubre su cabeza con un casco militar. Tiene los labios marcados de rojo y su rostro tiene una mueca de ternura a la vez que de tristeza. Está colocado sobre un fondo azul y destaca la palidez del rostro y el color tierra de la ropa militar. Probablemente el cartel reproduce el rostro de uno de los protagonistas de la cinta.

En la otra versión del cartel cinematográfico, idéntico al de la cubierta que nos ocupa, el artista ha colocado en la parte central pero alineada al lado derecho una calavera de color gris cubierta nuevamente por un casco igualmente gris creando un conjunto cromático único. Sobre él, nos encontramos con una rata de color negro que representa la miseria y la degradación del individuo. La composición tiene en el centro tres bandas de color negro blanco y rojo lo que da mayor contraste a la composición para que atraiga mayormente la mirada. La parte superior se ha reservado para el título de la obra y la central para el nombre del autor.

¹³⁵⁴ Remarque; Erich María. *Sin novedad en el frente*. 3ª ed. Madrid, España, 1929.

El cartel es idéntico al descrito si bien hay una variación en los colores ya que la calavera es de color verde intenso y en la parte central se ha sustituido el nombre del autor de la novela por el de los actores que interpretan la película.

La tipografía es sobria, compuesta a base de formas geométricas siguiendo muy de cerca los modelos tipográficos creados por la tendencia Decó.



A veces sucede el caso inverso y el de que las cubiertas de libros de obras que posteriormente pasan a la pantalla sirven de inspiración para carteles anunciadores de la película. Esto sucede con la cubierta de la obra *Hazañas de Fantomas*¹³⁵⁵ firmada por C. Baró para los relatos relativos a Fantomas, personaje que tuvo mucho éxito y cuyo cartel posterior, al menos en la edición española, está fechado un año más tarde en 1913. En la cubierta se ha añadido una representación de un fantasma cuya cabeza es la de una calavera sostenida por el protagonista: Fantomas. Es una cubierta atractiva, colorista y que nos presenta en la parte inferior una vista aérea de la ciudad de París. En la cubierta destaca el dominio del dibujo por parte del artista a la hora de representar los velos que cubren el cuerpo del fantasma.

La tipografía presenta reminiscencias neo góticas debido a lo temprano del año de su publicación.



El poeta Tomás Seral Casas se inspira en el cine para ilustrar la cubierta de su poemario *Mascando goma de estrellas*¹³⁵⁶ que ilustra con un collage realizado por él mismo en el que aparecen rostros de artistas, rascacielos y una multitud de personas vueltas de espaldas. La composición, colocada en la mitad superior de la cubierta, está dividida en dos zonas: la de la izquierda, en blanco y negro y la de la derecha a la que se ha colocado una veladura de color rojo. Es una cubierta atractiva y moderna que se completa con una tipografía decorativa y de fácil lectura.

Este collage es una interpretación del mundo moderno visto por los ojos del poeta en cuya obra incluye un poema dedicado a Charlot¹³⁵⁷.

El cine suscitó, como no podía ser de otra forma por su novedad y por el avance técnico que supuso, un gran interés en Ramón Gómez de la Serna, que en la década de los veinte intuía, adelantándose a su tiempo, cómo el mundo se iba a rendir frente a la fuerza e importancia del cine y de que cómo éste, con el paso del tiempo se convertiría en un elemento de vital importancia en la comunicación y

¹³⁵⁵ *Hazañas de Fantomas, el genio del crimen*. Barcelona, E.H. Hernández, 1912

¹³⁵⁶ Seral Casas, Tomás. *Mascando goma de estrellas. Poemas bobos*. Madrid, CIAP, 1931.

¹³⁵⁷ Bonet, Juan Manuel. *Diccionario de las vanguardias en España*. Madrid, 1998, p. 568-569.

formación de generaciones posteriores por el poder que toda imagen ejerce sobre los que la contemplan.

En relación con el cine, independientemente de otros artículos Ramón Gómez de la Serna, escribe la novela titulada *Cinelandia*¹³⁵⁸ que despierta el interés de diferentes editores y que aquí vamos a destacar las cubiertas de las ediciones de la editorial valenciana Sempere y de la madrileña Cosmópolis.



La primera está ilustrada por el dibujante Bon y en ella podemos apreciar los rasgos característicos de este artista que, como hemos visto en diferentes ocasiones, realiza la cubierta de otras obras de Gómez de la Serna. En esta ocasión, en la parte central y encuadrado en un polígono, se representa a una pareja en la que un hombre fuerte, grueso y de rasgos poco agraciados quiere abrazar a una joven delicada y hermosa en una clara representación de la bella y la bestia.

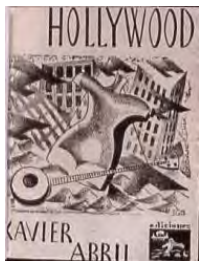
Los colores predominantes de la cubierta son el color ocre y diferentes tonos de tierras. El título se ha colocado en la parte superior formando un semicírculo como si se tratara de un anuncio publicitario luminoso, anuncios que comenzaban a invadir las grandes ciudades. El nombre del autor se ha colocado en el ángulo inferior derecho separando el nombre del apellido. El primero se ha dispuesto como si fuera una escalera y el apellido no se ha escrito en una línea recta sino que en él se combinan letras colocadas sobre una imaginaria línea horizontal tanto en la parte superior como inferior de la misma lo que produce una agradable sensación de dinamismo a la cubierta. Es como si el artista quisiera con su trabajo reforzar, nuevamente, la idea de que el cine es el triunfo de la imagen en movimiento.

La tipografía es el resultado de una combinación de diferentes tipos de imprenta tanto de palo seco como de los inspirados en la tradición clásica.

La edición madrileña presenta una ilustración realizada por el dibujante Demetrio y se trata de una cubierta irónica y caricaturesca en la que se representa a un hombre que lleva en sus brazos a una joven que se ha desmallado ante la mirada atónita de una niña rubia, con bucles que, posiblemente, representa a la jovencísima estrella norteamericana Shirley Temple que en esos años despertaba la admiración del público por su corta edad y sus actuaciones ante la cámara. La ilustración ocupa la práctica totalidad de la cubierta y, en la parte inferior, se ha dejado una franja de color blanco para en ella poder insertar el nombre del autor, el título de la obra y el precio, todos ellos utilizando una tipografía inspirada en los tipos clásicos romanos.



¹³⁵⁸ Gómez de la Serna, Ramón. *Cinelandia*. Valencia, Sempere, 1923 y Madrid, Cosmópolis, 1930.



La nueva ciudad del cine es Hollywood y es precisamente *Hollywood, retratos contemporáneos*¹³⁵⁹ el título de una obra de Xavier Abril con una cubierta de Maruja Mallo que muestra una clara influencia surrealista.

Mallo ha representado en esta cubierta una auténtica fábrica de sueños, pero una fábrica de sueños surrealistas en la que se reproduce un tronco del cuerpo humano inclinado, sin brazos ni piernas colocado en la parte central de la composición. Esta representación forma parte de la iconografía de Mallo pues ya lo había representado en un dibujo anterior fechado en 1927, titulado *Estampa urbana*. En la cubierta, detrás del torso, aparecen una serie de edificios que representan los rascacielos que comenzaban a ser la seña de identidad de las modernas ciudades de los Estados Unidos. Debajo del tronco hay un banjo, instrumento musical símbolo igualmente de los nuevos ritmos que provenían de Norteamérica y que eran la admiración de la Vieja Europa.

Pero en esta fábrica junto a los sueños agradables y los anhelos de conseguir fama y fortuna también pueden aparecer pesadillas como refleja la cubierta de la artista que resulta inquietante.

El título se ha colocado en la parte superior de la cubierta con una tipografía moderna de palo seco que bien pudiera estar creada por la propia artista tomando como modelo los tipos del taller de impresión de la Bauhaus.

10.2. La supervivencia del teatro

La enorme pujanza del cine y su gran aceptación hizo que muchos comenzaran a preocuparse por la supervivencia del teatro frente al gran gigante cinematográfico. Sin embargo, el mundo editorial continúa publicando obras de teatro pero también sobre el propio teatro como ya comprobamos con la obra de Piscator.

De las diferentes editoriales que publican las obras de teatro de esos años en donde se recogen los grandes estrenos y las obras de mayor éxito. Dentro de esta materia encontramos la editorial *La farsa* cuya finalidad era publicar el libreto de todas aquellas obras de teatro que se estrenaban. En la portada se aportan datos relevantes sobre la fecha y el teatro donde la representación se estrenó lo que es una importante fuente de información del mundo teatral de esos años en España.

¹³⁵⁹ Abril, Xavier. *Hollywood*. Madrid, Ulises, 1931.

Esta colección de obras teatrales apostaba por libros de pequeño formato, con cubiertas coloristas y atractivas como ya vimos al analizar la cubierta realizada para esta editorial por el artista portugués Almada Negreiros para la obra de Manuel Linares Rivas o la del artista Alonso para la obra de los hermanos Machado.



De Alonso encontramos otras cubiertas para *La Farsa* como *Los claveles*¹³⁶⁰ *La capitana*¹³⁶¹ y *La cura*¹³⁶², las dos primeras de Fernández Sevilla y Carreño y la tercera de Enrique García Velloso y Pedro Muñoz Seca. Todas tienen en común que en ninguna de ellas la imagen representada se relaciona directamente con la temática de la obra ya que para la primera se dibuja un capitán ataviado con una indumentaria del siglo XVII época quizá en la que transcurre la obra, la segunda un arlequín y un pierrot y finalmente la tercera unas figuras humanas realizadas con formas geométricas de gran esquematismo.

Las dos primeras también destacan por su colorido atractivo y el contraste cromático.

El título y el nombre de los autores está colocado en un rectángulo de otro color con tipografía de palo seco para el primer título y para el segundo de formas geométricas más en consonancia con el gusto decó.

Por el contrario la tercera carece del contraste cromático ya que los colores son más tenues pero, sin embargo, el dibujo es más atractivo, extraño y chocante por lo que también llama poderosamente la atención.



Para la obra de Jacinto Benavente titulada *Para el cielo y los altares*¹³⁶³ editada con anterioridad a las ya descritas, el artista busca un motivo que se relacione con la temática y por tanto se representa un rostro grave de un venerable anciano, con barba blanca a modo de representación de un ser divino que ocupa la práctica totalidad de la cubierta. Su torso está indicado con un plano oblicuo en color negro, el rostro en color amarillo, buscando como hemos destacado anteriormente, el fuerte contraste de color. Aunque la cubierta se puede enmarcar dentro del gusto decó podemos percibir una cierta influencia del constructivismo ruso en la forma de dibujar la barba. La tipografía es moderna, de palo seco y de gusto decó. Las letras que indican el nombre de la editorial son rasgo decó que también se puede apreciar en el resto de las obras descritas.

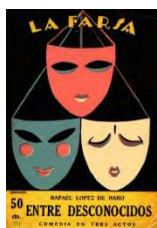
¹³⁶⁰ Fernández Sevilla y Carreño. *Los claveles*. Madrid, La Farsa, 1929

¹³⁶¹ Fernández Sevilla y Carreño. *La capitana*. Madrid, La Farsa, 1930.

¹³⁶² García Velloso, Enrique y Muñoz Seca, Pedro. *La cura*. Madrid, La Farsa 1931.

¹³⁶³ Benavente, Jacinto. *Para el cielo y los altares*. Madrid, La Farsa, 1929.

Enrique Garrán ilustra la obra teatral de Rafael López de Haro *Entre desconocidos*¹³⁶⁴ en la que el artista al igual que Alonso no representa en su dibujo ningún motivo relacionado con la obra sino que opta por un motivo clásico como son las máscaras que representan la comedia y la tragedia, imágenes que desde la



Antigüedad han sido la representación iconográfica del teatro. La composición en forma triangular muestra tres máscaras una indica la tragedia, otra la comedia y, finalmente, una tercera que tiene los ojos cerrados. La composición a pesar de su sencillez es de gran belleza, equilibrio y resulta atractiva por los colores elegidos y el contraste que se establece entre ellos destacando el impactante color negro del fondo sobre el que se colocan las máscaras de color rojo, azul y blanco.

La composición se completa con una franja de color amarillo donde se inscribe el título y el nombre del autor de la obra con una tipografía moderna de palo seco.

De nuevo las máscaras teatrales son el elemento decorativo de la ilustración



de la cubierta de la obra de César González Ruano *Caras, caretas y carotas*¹³⁶⁵ en la que en la parte inferior se colocan, centradas, dos máscaras que se superponen si bien la del lado derecho está en un plano ligeramente superior. Se representa la comedia y la tragedia en la que el artista anónimo ha querido reforzar la imagen de la tragedia debido a que junto al color amarillo de las máscaras, refuerza sus rasgos con líneas negras que acentúan la tristeza de dicha máscara. En esta ocasión también tiene una gran importancia la tipografía, de gusto decó, que ocupa la parte superior de la cubierta y en la que se alterna el color amarillo junto al color negro que también se emplea para las letras capitales de las tres palabras que componen el título. El nombre del autor se ha colocado en la parte superior con una tipografía de rasgos más finos que la utilizada para el título también de gusto decó.

Uno de los autores más prolíficos de la escena madrileña fue Pedro Muñoz Seca y del que artista D'Hoy ilustra una de sus obras más conocidas como es *La venganza de Don Mendo*¹³⁶⁶ donde se refleja perfectamente el humor y la experiencia en el mundo de la caricatura de su autor al que encontramos participando y exhibiendo su obra en los diferentes Salones de los Humoristas que se celebraron a partir de 1914. La presencia y fama de este artista en dichos certámenes se evidencia en el catálogo del VI Salón se comenta que artista comenzó caricaturizando a los cómicos y finalmente acabó vistiéndolos. De hecho, muchos de los artistas más famosos de esos años fueron caricaturizados por el lápiz implacable de este artista. En la cubierta, que realiza para la editorial Pueyo,

¹³⁶⁴ López de Haro, Rafael. *Entre desconocidos*. Madrid, La Farsa, 1928.

¹³⁶⁵ González Ruano, César. *Caras, caretas y carotas*. Madrid, Atlántico, 1931.

¹³⁶⁶ Muñoz Seca, Pedro. *La venganza de Don Mendo*. Madrid, Pueyo, 1919.

también descubrimos ese humor con el que trata a los artistas de la escena española como al propio teatro.



En ella se representa, en un ambiente medieval, un personaje excesivamente delgado, ataviado como un caballero de la Edad Media. Esta escena se sitúa en un rectángulo en la parte inferior sin ocupar los laterales de la cubierta que el artista los reserva para aparentar una escenografía con orlas y decoraciones florales a modo de telón, quizá como residuo del estilo modernista que se resistía a abandonar la primacía en muchas de las manifestaciones artísticas. La letra elegida para el título es una letra gótica donde las letras capitales del artículo y de *Don Mendo* están en letra roja emulando algunos de los manuscritos medievales. Para el nombre del autor el artista nuevamente se inspira en el Modernismo y escoge una tipografía con muchos adornos de líneas curvas y círculos concéntricos. Es una cubierta que recuerda las escenografías teatrales, que, como hemos dicho el artista frecuentaba y trasladaba al papel.

Una cubierta más alejada en el tiempo con respecto a las anteriormente citadas e igualmente editada por *La farsa* es la obra de Edgar Neville *Margarita y los hombres*¹³⁶⁷ en la que se utiliza una fotografía de los actores de la obra que se coloca en la parte superior de la cubierta. Sin embargo no se llega a prescindir de la ilustración dado que se ornamenta con una serie de margaritas de gran tamaño, en esta ocasión estrechamente relacionadas con el título de la obra, y que se colocan a modo de orla en la parte inferior puesto que el centro se reserva para el título escrito con una tipografía hecha con formas geométricas.



La publicación de obras teatrales, debido al éxito de las mismas, impele a otras editoriales o incluso a imprentas a publicar este tipo de obras a las que, como hemos visto con anterioridad, dotan de atractivas cubiertas como es la cubierta realizada para la obra titulada *La luciérnaga*¹³⁶⁸ de Leoncio Martín y firmada por Antonio Moreno del que desconocemos sus datos biográficos. Sobre un fondo azul nos presenta, en el centro de la cubierta con una ligera inclinación, una luciérnaga de cuerpo verde y de la que se distinguen sus grandes ojos de color blanco que iluminan las noches de verano. Es una cubierta que, a pesar de su sencillez, atrae la atención por el movimiento que presenta, la composición y la fuerza expresiva de la imagen.



La tipografía, en tinta blanca, utilizada tanto para el título como indicar el nombre del autor es todo un alarde del gusto decó. El título atraviesa en diagonal el dibujo con una intrincada tipografía de formas geométricas.

¹³⁶⁷ Neville, Edgar. *Margarita y los hombres*. Madrid, La Farsa, 1934.

¹³⁶⁸ Martín, Leoncio. *La luciérnaga*. Madrid, s.n., 1931 (Imp. José Fernández Morate)

El nombre del autor se ha colocado en la parte inferior de la cubierta y, debido a los diferentes tamaños de tipos que se entremezclan, produce sensación de movimiento, movimiento presente en todos los elementos de la cubierta.



Junto a obras de entretenimiento también aparece el teatro comprometido como es la obra de Julián Gómez Gorkin *La corriente, una familia*¹³⁶⁹ en la que destaca la monumentalidad del personaje que porta la bandera y se alza como un coloso sobre el resto de la masa de personas. Es una cubierta que se aproxima al monumentalismo soviético antes de que éste se transformara y se convirtiera en un triunfo absoluto del realismo.

Los colores elegidos tienen también un contenido simbólico pues frente a la masa de personas todas ellas en color gris se destaca, en color ocre y blanco, la figura del nuevo héroe y que es el que asume la misión de dirigir a la masa hacia su nuevo destino.

La tipografía es decorativa, especialmente la del título, escrita en tinta negra que se ha colocado en el centro de la cubierta y que refuerza la composición.



Una obra inspirada en representaciones teatrales es el relato de J. Kessel *Noches de príncipes*¹³⁷⁰ en cuya cubierta, a modo de un escenario imaginario, se presentan tres personajes: un militar vestido de gala a caballo, si bien el caballo asemeja más a uno de los tiovivos de feria que a uno real. A continuación, se encuentra una joven ataviada con una indumentaria típica del país y, finalmente, un intelectual que está de espaldas al espectador y que viste el uniforme de pantalón bombacho y casaca propia de los nativos rusos junto a una gran bandera que, suponemos, que se trata de la bandera de la nueva Unión Soviética.

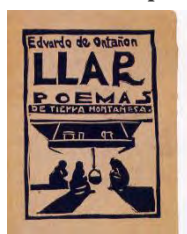
Es una cubierta fruto de la estética de los ballets rusos, en la que la presencia de la fantasía y la referencia a la realidad son constantes creando un bello maridaje entre ambos. En la cubierta predominan los colores azul, rojo y blanco. La composición es triangular, dinámica y atrevida que se completa con una tipografía de palo seco decorativa en la que se alterna en el título, colocado en la parte superior la tinta negra y la azul. El nombre del autor se ha ubicado en la parte inferior en una banda azul con una tipografía similar a la del título pero esta vez en un único color: el blanco.

¹³⁶⁹ Gorkin, Julián Gómez. *La corriente, una familia. Teatro político*. Madrid, Zeus, 1931.

¹³⁷⁰ Kessel, J. *Noches de príncipes*. Madrid, Ediciones Literarias Madrid- París, 1929.

10.3. Ilustrar la poesía

Ilustrar la poesía, representar con líneas las diferentes impresiones, sentimientos y visiones de los poetas es un trabajo difícil para cualquier artista plástico. Durante la denominada Edad de Plata, cuando se buscaba el concepto total de arte, los artistas pusieron su lápiz al servicio de los poetas para ilustrar las imágenes poéticas bien de amigos poetas o incluso de ellos mismos pues es frecuente que sean los mismos poetas los que ilustren sus poemas. Anteriormente, comprobamos cómo muchas cubiertas de obras de poesía utilizaban exclusivamente la tipografía y enunciaban solamente el título y el autor. Otras incluían una pequeña ilustración a modo de viñeta que evocaba y proporcionaba una nota artística frente a la sobriedad de la cubierta.



A pesar de ser esta tendencia la más frecuente, podemos encontrar algunos poemarios cuya cubierta está ilustrada siendo ésta la protagonista frente a la tipografía como sucede en la obra de Eduardo de Ontañón *Llar*¹³⁷¹ en la que se ha representado el mundo rural en su cubierta realizada por Xaime Prada que también firma las ilustraciones interiores.

En ella se representa un típico hogar montañés presidido en la parte central por una gran chimenea de la que pende un enorme puchero y, alrededor del fuego, se ha dibujado la sombra de tres personajes, dos mujeres y un hombre que, probablemente, al calor de la lumbre relaten las leyendas de los bosques arraigadas en la tradición montañesa.

Las figuras no proyectan en el suelo su sombra sino unas formas geométricas alargadas que constituyen una serie de radios y que hacen que la cubierta, a pesar de ser una exaltación del localismo, no se deje arrastrar por el realismo, sino muy al contrario, pues en ella se aprecian elementos de gran modernidad que la hacen atractiva e inusual.

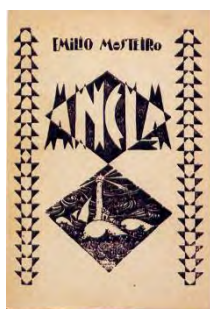
En la composición hay que destacar la tipografía que se integra dentro de la composición y entre sus formas tipográficas podemos apreciar una sabia combinación de elementos dadaístas y futuristas. Toda la cubierta es monocroma, de color negro lo que confiere a la composición una mayor fuerza expresiva a la vez que una sensación de recogimiento y serenidad.

Otra cubierta exclusivamente monocroma es la que ilustra la obra del poeta Emilio Mosteiro *Ancla*¹³⁷² firmada por Suarez Couto. En ella el artista, como muchos de sus críticos señalan, empieza a abandonar el regionalismo propio de muchos de los artistas gallegos de esos años y se adentra en la modernidad.

¹³⁷¹ Ontañón, Eduardo. *Llar. Poemas de tierra montañesa*. Burgos, Parábola, 1924.

¹³⁷² Mosteiro, Emilio. *Ancla*. Madrid, S.L., 1925.

El dibujo realizado para esta cubierta es de trazo contundente y demuestra la maestría del artista en la técnica del grabado y del dibujo dado que está realizado de forma similar a la de una xilografía en la que se han dibujado dos rombos en el centro de la cubierta unidos por sus vértices.



En el de la parte inferior se ha dibujado un paisaje marino presidido por un faro al que se van aproximando los barcos. Es el punto de salvación tras atravesar un mar en muchas ocasiones peligroso y también indica el regreso al hogar.

En el rombo superior se ha inscrito el título de la obra con una tipografía de gusto decó.

Completa la cubierta una orla colocada en los lados derecho e izquierdo compuesta por elementos geométricos que al igual que la tipografía elegida es de marcado gusto decó.

Una cubierta a todo color y cuya ilustración llena todo el espacio es la que ilustra la obra de Rafael Blanco Belmonte *Al sembrar los trigos*¹³⁷³ que a pesar de su temprana fecha de edición 1913 muestra un dibujo de gran modernidad y belleza realizado por el artista Marceliano Santamaría.



En ella se presenta a dos campesinos y un paisaje de campo, paisaje que se estructura según los nuevos lenguajes artísticos en los que se muestra un campo duro, sin apenas detalle. Es el color el que transmite la sensación de aridez, soledad y dureza del trabajo. En un primer plano hay dos campesinos, un hombre y una mujer que esparcen las semillas. El hombre en una de sus manos lleva el saco de las simientes mientras que con la otra ara la tierra con un arado rudimentario. La mujer, por el contrario, esparce la simiente en los surcos recién trazados en un claro vínculo de la fertilidad femenina y la fertilidad de la tierra. En este dibujo el artista dignifica el trabajo de los campesinos en un anticipo de lo que posteriormente será el realismo ruso y exaltación del trabajo del obrero o el propio arte vanguardista español cuyo ejemplo más evidente es la Montserrat de Julio González exhibida en el pabellón español de la Feria Internacional de París de 1937. Ambos campesinos están dibujados con trazos simples y se puede apreciar la calidad del dibujo salido del lápiz de Santamaría.

Los colores son manchas de tinta, contrastados para llamar la atención sobre los poemas de Blanco Belmonte.

¹³⁷³ Blanco Belmonte, Rafael. *Al sembrar los trigos*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1913.

De una imagen rotunda a la sutileza de la suavidad de líneas como podemos apreciar en la cubierta de la obra de Juan Alcaide Sánchez *La noria de agua muerta*¹³⁷⁴ ilustrada por el artista Gregorio Prieto en la que muestra su perfecto



dominio de la composición y del manejo del lápiz sobre el papel. Es, como sucede en la gran mayoría de las obras de este artista, una composición de gran lirismo y representa dentro de la trayectoria del artista una clara tendencia hacia el clasicismo. Esta tendencia, además, se ve acrecentada y reforzada por la sencillez de la tipografía.

El dibujo ocupa la parte central de la cubierta dejando un espacio libre en la parte superior para escribir el título de la obra y el nombre del autor.

En esta ocasión se ha elegido una letra cursiva de color rojo tanto para el título como para la imagen del logotipo de la editorial consistente en un yunque trazado con formas simples pero a la vez rotundas que se ha colocado en el centro inferior de la cubierta. El nombre del autor, por el contrario, está escrito en tinta negra, en letra cursiva y alineado a la derecha para hacer la composición más dinámica.



Del mismo autor e ilustrada también por Gregorio Prieto encontramos la obra titulada *Colmena y pozo*¹³⁷⁵ publicada unos años antes que la descrita previamente en la tierra natal del artista Prieto. En ella se pueden apreciar ciertos rasgos surrealistas, movimiento que suscitó en él una gran atracción y al que se adhirió debido a su amistad con miembros de la Residencia de Estudiantes, como por ejemplo con Federico García Lorca que se interesaba por el surrealismo.

En la ilustración vemos la representación de una barca en el mar cuya travesía está indicada por una estrella mientras que también aparecen unas gaviotas en pleno vuelo en una simbiosis del día y la noche.

En la embarcación no hay marineros que puedan guiar la barca sino un gran corazón atravesado por la flecha del amor, amor que vencerá las dificultades de la travesía y también las de la vida.

El artista Ramón Gaya, uno de los más destacados artistas de este nuevo clasicismo y cuya obra es considerada de gran esteticismo por los críticos de arte al margen de los lenguajes vanguardistas, ilustra la cubierta de la obra de Raimundo de los Reyes *Abecedario*¹³⁷⁶. Es una cubierta en la que en el centro el artista ha dibujado una figura de un marinero vuelto de espaldas que contempla el



¹³⁷⁴ Alcaide Sánchez, Juan. *La noria de agua muerta*. Madrid, Yunque, 1936.

¹³⁷⁵ Alcaide Sánchez, Juan. *Colmena y pozo*. Valdepeñas, Mendoza, 1930.

¹³⁷⁶ Reyes, Francisco de los. *Abecedario*. Murcia, Tipografía San Francisco, 1929.

horizonte ya que a lo lejos se percibe una montaña. La figura está en escorzo y toda ella es una clara muestra del dominio que el artista poseía del dibujo debido a la sutileza de líneas, la soltura de trazo y las proporciones de la figura humana.

La cubierta se completa con una tipografía de rasgos clásicos como también es clásica su distribución ya que se ha colocado en la parte superior el nombre del autor y el título de la obra y, en la inferior, el lugar de edición y el año de la misma. Se ha omitido una información relevante como es el nombre de la editorial dado que en este caso es la imprenta la que asume, como en tiempos pasados, la función de editor.

Junto a la sencillez, armonía y belleza de la composición podemos de nuevo apreciar, nuevamente, el lirismo de las obras de Gregorio Prieto así como el perfecto equilibrio de la composición reforzada por la tipografía, en tinta roja, de trazo grueso que permite la facilidad de la lectura.



El lenguaje de las vanguardias se abre camino una vez superada la tendencia clasicista. Como ejemplo encontramos un poemario de Fernando Hernández Esposité titulado *La rosa de madera, inventario de rimas*¹³⁷⁷ cuya cubierta está firmada por García Ascot. Es una obra de inspiración neo cubista con influencias del surrealismo. En ella se evidencia un predominio de los planos geométricos y de la pérdida de perspectiva de los paisajes representados: el montañoso y el marino. El elemento esencial de la composición es una rosa que, como indica el título de la obra, es de madera y sus pétalos están representados por diversas formas geométricas.



Los colores de la composición son el blanco del fondo, el negro y el verde, colores que se combinan también en la tipografía, de formas geométricas, destinando el negro para el nombre del autor y verde para el título.

La sensibilidad del artista gallego Cándido Fernández Mazas se evidencia en la cubierta para la obra del poeta, también gallego, Augusto María Casas titulada *O vento segrel*¹³⁷⁸ en la que ya aparece una composición de tendencia surrealista. En ella, como si de una ventana se tratara, podemos ver el mar gallego surcado por un velero, el sol que sonríe viendo las paredes de las casas y las ventanas así como el torso de una joven. Es una composición en la que se han escogidos elementos que representan la vida, realizados con un suave trazo y lleno de lirismo que, al igual que sucedía con Gregorio Prieto es una característica de la obra de Fernández Mazas reflejo también de su gran sensibilidad artística.

¹³⁷⁷ Hernández Esposité, Fernando. *La rosa de madera: inventario de rimas*. San Lorenzo de El Escorial, 1929.

¹³⁷⁸ Casas, Augusto María. *O vento segrel*. A Coruña, Nos, 1932.

La tipografía es de palo seco y de adecuía a los principios de la nueva tipografía inspirada en los principios de la Bauhaus.

También de Fernández Mazas es la cubierta de la obra de M. García Paz *IV melodía. Desfile de campesinada galega*¹³⁷⁹ en la que se muestra un dibujo a grafito sutil, de trazo fino, elegante, simple en el que con muy pocos elementos se representa un paisaje de la tierra gallega, poniendo en primer término un campesino, ataviado miserablemente ya que las rodillas del pantalón están rotas. En su mano lleva un gran bastón y, a lo lejos, aparece un hórreo en mitad del campo, señalado con unas líneas onduladas. La ausencia de ornamentación en la ilustración expresa con claridad el mensaje de pobreza de la tierra gallega y de sus habitantes que a finales del siglo XIX tuvieron que emigrar a tierras lejanas en busca de una mejor vida.

La cubierta se completa con una tipografía sencilla, de palo seco, moderna y de fácil lectura en consonancia con los principios de renovación tipográfica de los años veinte.



El poeta granadino Federico García Lorca ilustra él mismo la cubierta de una de sus obras más conocidas vinculadas a la tradición popular andaluza *Romancero gitano*¹³⁸⁰.

En ella, con un dibujo esquemático, la mayoría de las obras plásticas de García Lorca presentan unos dibujos realizados con líneas sencillas con las que pudiera parecer que el poeta quisiera representar en imágenes la esencia de las formas al igual que su poesía representa la esencia de los sentimientos. Para esta cubierta ha dibujado un jarrón con tres claveles, flores vinculadas a Andalucía y también a los gitanos.

Junto al jarrón, colocado en el centro de la cubierta, aparece una imagen en forma de ave en una superposición de formas, en un guiño al surrealismo que ya utilizaban algunos de sus compañeros y amigos de la Residencia de Estudiantes como Salvador Dalí y Luis Buñuel.

Todo el dibujo está realizado en tinta negra y destaca en él la tipografía cursiva, realizada probablemente por el propio poeta de rasgos infantiles y simples que facilita el acercamiento al lector.

En la parte inferior se ha colocado el nombre de la editorial a la derecha y las fechas de creación de la obra a la izquierda para equilibrar la composición.

Otro poeta que ilustra la cubierta de su poemario es Jacobo Sureda en su obra *El prestidigitador de los cinco sentidos*¹³⁸¹ en la que sobre un fondo ocre, similar a

¹³⁷⁹ García Paz, M. *IV melodía. Desfile de campesinada galega*. 1935.

¹³⁸⁰ García Lorca, Federico. *Romancero gitano*. Madrid, Revista de Occidente, 1928.



los utilizados por el artista polaco Jahl dibuja un personaje que tiene la magia y la sutileza característica de la obra de este artista. En ella un hombre está haciendo prestidigitación con cinco pelotas que lanza al aire para luego recogerlas. Es una cubierta de gran sobriedad que se completa con una tipografía de corte clásico en el mismo color que la figura que es tierras para que destaque sobre el ocre. El nombre del autor se ha colocado en la parte superior y el título en la inferior encuadrando la ilustración y sustentándola dentro de la cubierta.

La cubierta dibujada por Luis Gil de Vicario para la obra poética de Raimundo de los Reyes que lleva por título *Campo*¹³⁸² rompe con la tendencia de ilustrar las obras poéticas con pequeños y tenues dibujos. Aunque García Lorca ya

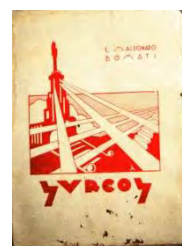


se aventuraba a romper con este esquema es Luis Gil de Vicario el que dibuja una cubierta llena de fuerza expresiva. En ella se representa el paisaje de un campo recientemente trabajado, con los surcos recién hechos por un hombre que está arando y sobre este campo se dibujan unas nubes que, con el agua que ellas viertan hará que el esfuerzo del campesino fructifique en una buena cosecha. En su composición el cielo y la tierra se unen formando un todo puesto que las nubes parecen también surcos de tierra necesarios para el campesino.

La cubierta presenta unos colores sobrios, negros y ocre lo que imprime mayor expresividad a la composición.

La tipografía es de gusto decó, realizada con formas geométricas y el título se ha colocado sobre una franja en la parte superior de la cubierta mientras que el nombre del autor en otra franja pero, en esta ocasión, en la parte inferior.

Una cubierta que llama poderosamente la atención es la que ilustra la obra *Surcos. Poemas biselados*¹³⁸³ de Luis Maldonado Bomati y que es de autor anónimo. En ella se presenta un paisaje irreal próximo al realismo mágico. Está construido con formas geométricas en las que predomina la línea recta. Se muestra un alto edificio a modo de faro del que irradian unos haces de luces que iluminan el entorno y que forman una especie de cuadrícula ya que estos haces se entrecruzan con unos caminos produciendo una sensación de perspectiva irreal. En el entorno podemos apreciar dos escaleras, una junto al monumento y otra más alejada. El paisaje está encuadrado en un rectángulo si bien la



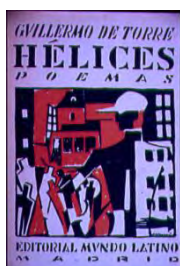
¹³⁸¹ Junceda, Jacobo. *El prestidigitador de los cinco sentidos*. ST. Blasien, Editorial José Weissenberger, 1926.

¹³⁸² Reyes, Raimundo de los. *Campo, poesías*. Murcia, Levante, 1927.

¹³⁸³ Maldonado Bomati, Luis. *Surcos Poemas biselados*. Salamanca, Publicaciones del Liceo de las Artes, 1928.

cúspide del monumento lo sobrepasa. Es una cubierta hecha toda ella en color rojo combinado el color blanco de la cubierta.

La cubierta se completa con una atractiva tipografía en la que se combina los modelos de palo seco, realizados con un trazo muy fino destinada al nombre del autor, colocado en el ángulo superior derecho de la cubierta y otra de trazo muy grueso y atractivas formas geométricas irregulares destinadas al título colocado en la parte inferior pero centrado con respecto a la composición.



La ciudad contemporánea y los adelantos técnicos son fuente de inspiración para escritores y poetas y por tanto es un paisaje urbano, moderno el que ilustra la cubierta de la obra de Guillermo de Torre *Hélices*¹³⁸⁴ realizado por su amigo y compañero Rafael Barradas.

En esta cubierta, encuadrada en un recuadro, aparece la imagen de la ciudad reinterpretada bajo la influencia del constructivismo junto con algunos guiños al cubismo e incluso con ciertos elementos vibracionistas ya superados. La ciudad está simplificada al máximo. Está construida a base de grandes manchas de color que conforman los edificios representados con formas geométricas. Los elementos se superponen unos a otros con una carencia total de perspectiva. La composición presenta un fuerte esquematismo lineal. La representación humana está igualmente esquematizada, son personajes anónimos en un continuo ir y venir urbano mezclados entre edificios y automóviles.

La tipografía tiene un papel destacado en la composición si bien se ha separado del dibujo ya que se ha colocado el nombre del autor y el título de la obra en la parte superior y, en la inferior, el lugar de edición y el nombre de la editorial. La tipografía escogida es variada y en la que predominan las formas geométricas lo que proporciona mayor dinamismo a la cubierta.

Una cubierta en la que la ilustración está colocada en la parte central a modo de viñeta de gran tamaño es la realizada por el dibujante Augusto para la obra de Ramón Ledesma Miranda *Treinta poemas de transición del acento*¹³⁸⁵. El artista opta por un motivo de la mitología clásica en esa vuelta al orden que se produce en los primeros años veinte. De hecho, Augusto escoge, de esta nueva mirada al mundo clásico, la imagen mitológica del caballo alado a modo de Pegaso que galopa en el firmamento en su camino hacia las estrellas alejándose del sol, el astro que ilumina la vida de los hombres en la tierra. La ilustración se coloca enmarcada en un cuadrado en el centro de la cubierta y es especialmente sobria.



¹³⁸⁴ Torre, Guillermo de. *Hélices*. Madrid, Mundo Latino, 1922.

¹³⁸⁵ Ledesma Miranda, Ramón. *30 poemas de transición del acento*. Madrid, S. L. 1927.

El caballo alado está colocado en diagonal a partir del ángulo inferior derecho y ocupa la práctica totalidad de la ilustración en la que sólo aparece en el ángulo inferior izquierdo una semiesfera con rayos en representación del sol.



Ambas ilustraciones son de color blanco y destacan poderosamente sobre el fondo negro que está en su parte superior lleno de pequeños puntos negros que representan a las estrellas.

Por el tipo de composición y color esta ilustración nos evoca, si bien ligeramente, los grabados alemanes de principios de siglo, aunque el artista ha suprimido de su dibujo el trazo grueso o cualquier otro rasgo que exprese sentimientos. Es por tanto una obra ecléctica, de elegante trazado y de composición equilibrada. En la parte superior e inferior de la cubierta se han colocado el título de la obra y el nombre del poeta que en este caso está unido al título por medio de la preposición *de*. La tipografía también tiene cierta inspiración clásica acorde con la ilustración.

Similar a las anteriores cubiertas y firmada por A. Roca encontramos la cubierta de la obra de Raimundo Gaspar *Pimpín*¹³⁸⁶ en la que en el centro de la cubierta se dibuja con grafito negro un árbol en un campo roturado. Es un árbol de ramas secas, azotadas por el viento y realizadas con trazo grueso siguiendo los principios expresionistas. Unas nubes sirven para destacar la imagen. La cubierta se completa con una sutil tipografía de palo seco que se utiliza para el subtítulo *Poesías* y para el nombre del autor pero ambas son de trazo más grueso.



En una línea próxima al surrealismo encontramos la cubierta de la obra de Álvaro Arauz *Voz y cuerda*¹³⁸⁷ ilustrada por el mismo autor en la que con tinta roja sobre fondo blanco se construye la cubierta compuesta por una bella tipografía que cubre una gran parte de la cubierta y de rasgos geométricos.

En la parte inferior aparece la ilustración de una guitarra junto a unos semicírculos concéntricos que sirve de ornamentación de la cubierta y mitiga el fuerte peso visual de la tipografía.

Una cubierta que trata de romper con el esquema tradicional de ornamentación es la realizada por Ramón Monsalve para la obra de José María Morón *Minero de estrellas*¹³⁸⁸. El artista escribe el título en diagonal para producir la sensación de lejanía. Este título colocado en la parte central de la cubierta, si bien ligeramente desplazado hacia la parte superior, escrito en tinta blanca sobre un fondo gris, dado que el negro se ilumina por la luz de las estrellas que acompañan al título y que sirven de elementos decorativos ya que el punto de la letra I es



¹³⁸⁶ Gaspar, Raimundo. *Pimpín. Poesías*. Zaragoza, Cierzo, 1935.

¹³⁸⁷ Arauz, Álvaro. *Voz y cuerda*. Madrid, Plutarco, 1935.

¹³⁸⁸ Morón, José María. *Minero de estrellas. Poemas*. Sevilla, s.n., 1936.

una de las estrellas que aparecen en la ilustración. En la cubierta se ha incluido la información referente a la obra que no se limita al autor ni al título sino que también indica que fue premio de literatura en 1933. Todos los elementos están distribuidos de tal forma que equilibran y distribuyen el peso visual de cada uno de ellos. En la parte derecha se ha colocado, en vertical con unas letras formadas con formas geométricas que pretenden imitar estrellas en la lejanía, la palabra poemas, mientras que también en la derecha se hace referencia la mención honorífica de la obra.

El nombre del autor, colocado en la parte superior y escrito con caracteres diferentes sirven para llamar la atención, motivar a la lectura a pesar de la numerosa información que se presenta y, a nivel artístico, se integran en la composición como si fueran un elemento más indispensable dentro de la ilustración.

10.4. El paisaje. Del ideal de la naturaleza a las urbes modernas

La representación del paisaje en el arte ha sido siempre un exponente relevante para conocer los diferentes movimientos artísticos que se han ido sucediendo a lo largo de la historia del arte. Su representación es una continua evolución desde el ideal de la naturaleza, establecido en el Renacimiento, pasando por la turbación emocional de los paisajes románticos a los paisajes geométricos que fueron la semilla de los diferentes movimientos artísticos que se sucedieron en las primeras décadas del siglo XX. No podemos olvidar los primeros paisajes impresionistas, la exuberante naturaleza de los cuadros de Gauguin y de Rousseau, la fascinación que producía a Cézanne la naturaleza de su amado Aix-en Provence y la montaña Sainte-Victoire o la naturaleza en color puro de los Fauves.

La libertad de la que gozan los pintores al dibujar la naturaleza está más restringida en los ilustradores de comienzos de siglo. La representación de la naturaleza está mucho más anclada en esquemas tradicionales, comprensibles para la mayoría del público y repetidos una y otra vez en ilustraciones de material publicitario como tarjetas, calendarios, pañales de abanicos y en los primeros carteles turísticos en los que el paisaje debía de ser fácilmente reconocible a la par que atractivo para invitar al público a visitarlos.

Las cubiertas de libros en las que se representa un paisaje, especialmente en una primera época, se amoldan a los esquemas tradicionales donde el color juega un destacado papel o bien, si se realizan a una o dos tintas reproducen los modelos más característicos de las xilografías.

10.4.1. La visión de la naturaleza en las cubiertas de libros

Una cubierta que podemos calificar de transición en lo que referente a representación de la naturaleza es la cubierta del ilustrador San Vicente, del que no hemos podido encontrar referencias biográficas, para la obra de Marcel Prevost *La señorita Jaufré*¹³⁸⁹ en la que se representa un paisaje que recuerda a los de los primeros impresionistas realizados con manchas de color. Es un paisaje idílico en el que la naturaleza se muestra en pleno esplendor durante la primavera por lo que los colores son vivos y variados. En el lado izquierdo aparece una pareja sentada que disfruta de la belleza del ambiente y de su amor.



La escena está encuadrada por la sombra de dos árboles que limitan el escenario en el que se desarrolla la escena.

Aunque no aparece la fecha de edición de la obra la podemos datar a finales de la primera década o principios de la segunda del siglo XX en el que los dibujantes comenzaban a recibir reconocimiento como artistas plásticos.

La tipografía es de corte clásico, está escrita en tinta roja, de trazo fino para el nombre del autor y más grueso para el título que tiene sus bordes remarcados por una línea blanca.

La imagen de una pareja en un bello jardín es una imagen recurrente y se utiliza con cierta frecuencia cuando se evoca al amor pero que, como hemos visto anteriormente, se modifica con el desarrollo urbanístico como sucede en la cubierta ya estudiada de Carlos Sáez de Tejada para la cubierta de Corpus Bargas *Pasión y muerte, Apocalipsis*¹³⁹⁰ en la que los paisajes bucólicos se sustituyen por masas de cemento y hormigón. El esquema más romántico consistente en colocar a una pareja en plena naturaleza se puede apreciar de nuevo en la cubierta que ilustra la obra *El encanto del recuerdo*¹³⁹¹ de Enrique de Gandía firmada por Hermida en la que se presenta a una pareja bajo un árbol en un entorno bello, en un jardín perfectamente cuidado y en la que los colores predominantes son el ocre y el verde de un bello día luminoso.



Un gran espacio en blanco que indica la luz, sirve para informar sobre el título de la obra escrito con una letra decó como corresponde a la moda del momento. También el nombre del autor, colocado en la parte superior tiene la misma tipografía pero en menor tamaño.

¹³⁸⁹ Prevost, Marcel. *La señorita Jaufré*. Madrid, Renacimiento, 192-.

¹³⁹⁰ Corpus Bargas. *Op. cit.*

¹³⁹¹ Gandía, Enrique de. *El encanto del recuerdo*. Madrid, Mundo Latino, CIAP, 1930.

Es una cubierta en la que se pueden apreciar elementos de modernidad especialmente en las grandes manchas de color con tintas planas y en el tratamiento de las figuras, apenas esbozadas, si bien sigue bastante anclada a los modelos menos arriesgados.

Este tradicional recurso de utilizar la naturaleza como marco para el amor también es utilizado por el artista Bon para ilustrar la obra de Ramón Gómez de la Serna *La malicia de las acacias*¹³⁹² en la que en un bello marco, con altos y frondosos árboles, aparece, junto a ellos, una pareja de enamorados. En esta ocasión llama la atención el colorido, de colores tenues pero contrastados compuestos por el color azul, amarillo y negro. También hay que destacar que el paisaje está carente de amaneramiento sino que, muy al contrario, nos abre la puerta a los nuevos lenguajes gracias a su dibujo simple en el que el artista demuestra un dominio de las formas y de la composición.



Se completa con una tipografía de palo seco situada en la parte inferior de la cubierta en tinta negra y en la que se ha perdido la rectilineidad y las letras aparecen en movimiento. Destaca incluso frente al título la palabra Ramón, nombre del autor. La tipografía es de palo seco altamente decorativa que además se integra a la perfección en la composición dado que el conjunto de letras parecen como otros elementos de la tierra donde crecen los árboles.

Similar a la cubierta descrita previamente es la que ilustra la también obra de Ramón Gómez de la Serna *El chalet de las rosas*¹³⁹³ en la que se presenta un paisaje en tonos suaves ya que predomina el color rosa tanto en lo que respecta al paramento de la casa que aparece dibujada al fondo de la cubierta, como la profusa vegetación toda ella formada por pequeñas rosas que todavía conservan algo de las formas de la decoración modernista.



La cubierta, realizada por M. Moreno es menos atrevida que la de Bon ya que en ella se pueden apreciar ciertos guiños modernistas que, en esos años, ya era un arte superado pero que todavía deja ver su influencia como es el este caso en el que el paisaje representado se completa con unos altos cipreses colocados detrás del edificio que, por el contrario, presenta una arquitectura más moderna dentro de un estilo de casas señoriales de principios de los años veinte, con un predominio de la línea recta pero en que también se pueden apreciar elementos ornamentales de la arquitectura vernácula del norte de España y también con la denominada arquitectura de indianos tan propia de esa zona, especialmente en Asturias.

La cubierta se completa con una tipografía de palo seco, de formas geométricas de gusto decó que se combinan entre sí y que proporcionan a la

¹³⁹² Gómez de la Serna, Ramón. *La malicia de las acacias*. Valencia, Sempere, 1926.

¹³⁹³ Gómez de la Serna, Ramón. *El chalet de las rosas* *Novela grande*. Valencia, Sempere, 1923.

cubierta mayor modernidad. Tanto el título como el nombre del autor se han colocado en la parte inferior, rompiendo con la tradición clásica de distribución de los elementos de información en la cubierta.



De una naturaleza bella, creada, aunque no sin esfuerzo, para el disfrute y el deleite a una naturaleza que se trabaja para mantener el sustento y que en muchas ocasiones no es suficiente el trabajo de los agricultores para obtener buenas cosechas, es el paisaje que nos sugiere la cubierta de Helios Gómez para la obra de Panait Istrati *Los cardos del Baragán*¹³⁹⁴. Sobre un campo en barbecho, de color rojo, se divisa, al fondo, una carreta tirada por un asno y a su lado marchan un padre y un hijo pequeño al que tiene asido de la mano. Las sombras negras que proyectan la carreta y las dos figuras humanas sobre ese campo sugieren los surcos que debían de ser hechos por un arado pero que en esta ocasión son, por el contrario las sombras tristes de una partida.

Los colores son muy contrastados. Se utilizan el rojo y el negro ya mencionados y el azul para la carreta y las figuras humanas.

En esta ilustración Helios Gómez se aleja de su característica forma de dibujo de líneas duras, gruesas y cortantes. Hay que destacar la tipografía hecha de formas geométricas, muy decorativa, tanto para el nombre del autor que se coloca en la parte superior en dos planos y para el título colocado en la parte inferior en la que también se ha perdido la rectilineidad y las letras, adornadas con pequeñas líneas blancas, aparecen unas más arriba y otras más bajas para indicar la idea de movimiento.



La representación de los paisajes como elementos costumbristas también aparecen en algunas de las cubiertas de libros realizadas con diferentes lenguajes artísticos como sucede con la ilustración de la obra de Evaristo Correa Calderón *Conceiñ singela d'o ceo*¹³⁹⁵ o en la de Vicente Blasco Ibáñez *La barraca*¹³⁹⁶ firmada por el artista de origen valenciano Povo que además ilustra muchas otras obras de Blasco Ibáñez en la que los lenguajes utilizados son completamente diferentes.

En la primera el ilustrador es el artista gallego Álvaro Cebreiro y nos presenta un dibujo de trazo simple, sobrio, apartado del realismo pero no por ello alejado de las costumbres de su tierra; Galicia simbolizada por un pastor de cabras.

¹³⁹⁴ Istrati, Panait. *Los cardos del Baragán. Las narraciones de Adrián Zograffi*. Valencia, Estudios, 1928.

¹³⁹⁵ Correa Calderón, Evaristo. *Conceiñ singela d'o ceo*. Santiago de Compostela, Libredon, 1924

¹³⁹⁶ Blasco Ibáñez, Vicente. *La barraca*. Valencia, Prometeo, 1919.

En la composición el pastor colocado en el lado derecho de la cubierta, pastorea a dos cabras hacia el mar atravesando un prado. Es una composición en la que destaca su equilibrio, la armonía de los colores azul, blanco y ocre. La ilustración cubre toda la cubierta a excepción de la parte superior que se reserva para el nombre de la editorial, el del autor y el título de la obra todos ellos escritos con letra de palo seco de gusto decó.



Podemos decir, por el contrario, que la cubierta de Povo completa la obra costumbrista de Blasco Ibáñez. De hecho la ilustración representa una barraca, construcción popular de Valencia, en la que hay un campesino ubicado en primer plano en la parte inferior izquierda. Destaca de la composición los vivos colores, la importancia de la luz en esta composición, todo ello con una clara influencia de Sorolla, artista que marcó la trayectoria de muchos de sus contemporáneos, especialmente a los artistas valencianos. Es una cubierta de síntesis entre el regionalismo y los albores de una nueva modernidad más apegada al realismo.

La tipografía es claramente moderna, de palo seco tanto la empleada para el título como para el nombre del autor. Ambas están en tinta blanca para destacar sobre el cielo azul colocados ambos en la parte superior de la cubierta.

Otra cubierta de Povo en la que de nuevo el artista representa la luz clara y brillante del Mediterráneo es la de la obra *Flor de mayo*¹³⁹⁷ también del escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez.



En ella se presenta a una pareja de bueyes que caminan por la orilla del mar. Detrás se aprecia una embarcación y sobre el cielo, a pesar de la claridad del mismo se ha dibujado una gran nube que se confunde con la espuma marina. Es una composición realizada con grandes manchas de color, de fuerte contraste entre ellas que señalan y distinguen los elementos de la misma todos ellos colocados en diagonal lo que proporciona mayor dinamismo a la composición. La tipografía es de palo seco, de trazo grueso para facilitar su lectura.

De la arquitectura popular a la arquitectura señorial pero con la representación de los aspectos más característicos de Valencia es la cubierta, también de Povo, que ilustra otra obra de Blasco Ibáñez *Entre naranjos*¹³⁹⁸. En ella vemos, en un primer plano, la copa de un naranjo lleno de naranjas. Al fondo de la cubierta aparece una casa señorial y todo el camino está igualmente bordeado de naranjos cargados de naranjas. Como es característico



¹³⁹⁷ Blasco Ibáñez, Vicente. *Flor de mayo*. Valencia, Prometeo, 191-.

¹³⁹⁸ Blasco Ibáñez, Vicente. *Entre naranjos*. Valencia, Prometeo, 1919.

de este artista destaca su cálido colorido. La tipografía es de palo seco, en color blanco, de fácil lectura y decorativa.

En los tres ejemplos presentados realizados por este artista podemos apreciar el deseo de renovación del lenguaje que, a pesar de representar paisajes costumbristas, éstos son tratados de forma moderna a base de manchas de color, próximos a los carteles publicitarios.



Otra cubierta en la que junto a un paisaje rural se ha incluido la figura humana es la de la obra de Arturo Mori *De horca y cuchillo. Tragedias del caciquismo*¹³⁹⁹. Es una cubierta que corresponde a una edición muy temprana en el tiempo pero en la que se aprecian signos de modernidad en el tratamiento del paisaje y del pueblo que se vislumbra en la lejanía así como de las montañas que le rodean. El artista, Yzquierdo Durán, autor de la ilustración, opta por manchas de color a pesar de su dibujo está perfilado y delimitado por el grafito. En un primer plano, en el lado izquierdo se ha colocado a un cacique que controla el panorama. Viste de forma elegante, de acuerdo con los modelos de la rancia tradición de terratenientes del siglo XIX cubriéndose con una tradicional capa española de paño.

En la cubierta predomina el color blanco junto al verde lo que nos trasporta a un ambiente rural.

La cubierta se completa con una tipografía en la que todavía se aprecian rasgos del modernismo ya que mantiene formas curvas y algunas letras presentan una tímida ornamentación.



Una cubierta en la que prácticamente se ha suprimido el color para potenciar un paisaje misterioso y sombrío y expresar a través del dibujo el mensaje del título *La boscosa*.¹⁴⁰⁰ La sensación de oscuridad está reforzada por las gruesas líneas con las que se han realizado los contornos de los árboles y los de las piedras de la casa que son de color gris, como gris es también una parte del fondo. Es un paisaje en el que hay un gran predominio del color negro no sólo por las gruesas líneas con las que se ha hecho la ilustración sino también por las grandes y altas copas de los árboles. Sólo una pequeña franja de color azul, no muy oscuro, nos permite vislumbrar algo de claridad en el horizonte en el que se abre una ventana de luz a las sombras de toda la composición.

En ella destaca poderosamente la tipografía del título de la obra en color blanco, realizada con tipos de contorno grueso según la moda imperante del Art

¹³⁹⁹ Mori, Arturo. *De horca y cuchillo. Tragedias del caciquismo*. Madrid, Biblioteca la Itálica, 1915.

¹⁴⁰⁰ Benoit, Pierre. *La boscosa*. Madrid, Compañía General de Librería, 1936.

Decó. Para el nombre del autor y el editor los colores son mucho más oscuros y por tanto destacan mucho menos en el conjunto de la cubierta.

Similar a la cubierta descrita anteriormente es la de la obra de Pierre Loti *El castillo de la hermosa del bosque durmiente*¹⁴⁰¹ en la que el artista valenciano Arturo Ballester representa un paisaje de un bosque con un castillo al fondo que se percibe a través de un claro del bosque. Es una cubierta que, como en la de Povo, llama la atención su vivo colorido. Al artista no le interesa crear un ambiente de misterio sino representar uno de los paisajes de su tierra valenciana donde abundan los castillos. Es una tierra que mira a levante y por ello la luz es un elemento importante. La cubierta se resuelve más como una acuarela que como un dibujo. Guarda similitudes con los carteles publicitarios donde los tonos cromáticos marcan las luces y las sombras si bien el artista aprovecha su dibujo para incorporar el nombre del autor y el título que coloca en la parte inferior, en la parte más oscura del bosque sobre el que en tinta blanca escribe el largo título de la obra con una tipografía de formas geométricas y que presenta una ligera inclinación para aligerar el peso del mensaje.



El bosque, objeto de leyendas sirve como fondo para ilustrar la importante obra de la literatura española *El poema del Cid*¹⁴⁰² cuya cubierta está ilustrada con la reproducción de un cuadro de historia en el que se representan las hijas del Cid abandonadas en el bosque. Sorprende que en el año 1934, en el que se había logrado un gran desarrollo de la ilustración de cubiertas, como hemos comprobado, se recurra a la reproducción de un cuadro colocado en el centro de la cubierta y debajo de él el título en tinta roja y con una tipografía de corte clásico. Este tipo de cubiertas, con reproducciones de pinturas al óleo, será bastante frecuente en la posguerra para obras destacadas de la literatura en un intento de dejar caer en el olvido la obra de los artistas españoles ya que muchos de ellos se vieron obligados a abandonar España y otros que se quedaron en nuestro país fueron encarcelados.

Los castillos ubicados en paisajes agrestes sirven de inspiración a numerosos relatos ya que generalmente dentro de sus gruesos muros se producen hechos misteriosos, sorprendentes y que pueden llegar a cambiar el curso de la historia.

Una cubierta ilustrada con la imagen d un castillo, pero en esta ocasión en llamas debido a un fuego que se produce en el interior del mismo es la realizada por Manuel Benet para la obra de Pierre Benoit *Koeningsmark*¹⁴⁰³. Es una cubierta

¹⁴⁰¹ Pierre, Loti. *El castillo de la hermosa del bosque durmiente*. 2ª ed. Barcelona, Cervantes, 192-.

¹⁴⁰² *Poema del Cid*. Madrid, Begua, 1934.

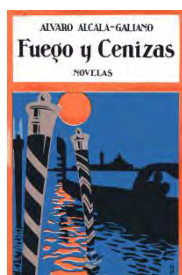
¹⁴⁰³ Benoit, Pierre, *Koeningsmark*. Madrid, Sociedad Española de Librería, 1919.

que no presenta el atractivo de otras de este dibujante ya que se limita a la ilustración de un castillo colocado en el centro de la cubierta si bien se intuye el dominio que posteriormente desarrollará en otros trabajos como ilustrador notable reclamado por importantes editoriales.

La cubierta se completa con una tipografía de palo seco, de trazo fino para el nombre del autor colocado en el ángulo superior izquierdo, escrito en tinta blanca que destaca sobre el fondo oscuro de la cubierta en la que contrasta también el intenso color rojo de las llamas del castillo ardiendo.



El título de la obra se ha colocado en la parte inferior donde se intuye una vegetación de la que solamente se han dibujado las sombras. El color elegido para el título es el de la tinta roja escrito también con una tipografía de palo seco, buscando llamar la atención sobre el posible comprador de la obra.



Una de las ciudades más representadas a lo largo de la historia del arte es la ciudad de Venecia, meta de muchos turistas y amantes del arte. Es precisamente Venecia la imagen que ilustra la cubierta de la obra de Álvaro Alcalá-Galiano *Fuego y cenizas*¹⁴⁰⁴ realizada por Manuel Benet. En esta ocasión ha elegido la representación de un típico canal veneciano surcado por una góndola de la que solamente aparece la parte posterior de la misma y los palos de amarre que en esta ciudad suelen estar pintados a rayas de colores vivos.

Es una visión crepuscular de Venecia, dado que sobre sus aguas oscuras se proyecta una luz de color naranja proveniente del sol que está en el ocaso y que permite que las tinieblas vayan cubriendo la bella y enigmática ciudad siendo los colores de la cubierta el negro, el azul y el naranja.

El título y el autor de la cubierta en esta ocasión no forman parte de la composición sino que están perfectamente diferenciados dado que el artista ha colocado encima un rectángulo de fondo blanco en el que se ha insertado la información de la obra: autor y título en tinta negra siendo la tipografía más tradicional al no ser de palo seco.



Del mismo dibujante, Manuel Benet encontramos otro paisaje que en esta ocasión ilustra la cubierta de la obra de la escritora María Enriqueta *El arca de colores*¹⁴⁰⁵ que nos presenta un paisaje algo nostálgico, con reminiscencias modernistas, especialmente por las copas de los dos árboles que encuadran la composición a pesar de estar ésta realizada con tintas planas el resultado no es especialmente vanguardista. Son estos árboles colocados a modo de columnas los

¹⁴⁰⁴ Alcalá-Galiano, Álvaro. *Fuego y cenizas*. Madrid, Espasa Calpe, 1926.

¹⁴⁰⁵ María Enriqueta. *El arca de colores*. Madrid, Espasa Calpe, 1929.

que nos abren la visión de un paisaje en el que no se vislumbra la figura humana pero que nos produce serenidad debido a los colores suaves pero a su vez contrastados elegidos para definir el paisaje.

La tipografía es de corte igualmente tradicional y está colocada, como en la cubierta anterior, sobre un rectángulo de fondo blanco donde se ha inserto el nombre del autor y el título de la obra.

Nuevamente, gracias al lápiz de Benet, viajamos al Lejano Oriente. En esta ocasión contemplamos un paisaje que bien pudiera tratarse de Borobudur y que es el motivo que ilustra la cubierta de la obra de Pierre Benoit *El rey leproso*¹⁴⁰⁶. Benet nos presenta una cubierta próxima al cartel publicitario turístico en el que se aprecian en el fondo múltiples gutas y en el centro, presidiendo la escena, un gran buda sentado que infunde serenidad. En la composición se manifiesta una sobriedad de colores. Para esta ocasión la gama elegida son el azul, el negro y color crema como fondo para transportarnos a la contemplación de los templos en los atardeceres y amaneceres de esas lejanas tierras donde la serenidad y el equilibrio mental son un aspecto importante de su cultura y arte.

La figura del buda se ha colocado en la parte central de la cubierta dentro de la escenografía del templo pues en la parte izquierda aparece una columna que enmarca esta figura. La parte superior se ha destinado para colocar el nombre y el título de la obra y, en la parte inferior, hay una banda de color crema donde se ha inscrito el nombre de la editorial. Las letras del título son posiblemente creación del propio artista, mientras que las del nombre son propiamente tipográficas de palo seco y en consonancia con los principios de la tipografía moderna.

Los paisajes irreales, aquellos que la mente humana fabrica también se muestran en las cubiertas de libros. Un ejemplo es el realizado por Manuel Monleón, artista que se caracteriza por el realismo en sus cubiertas debido esencialmente a que junto a Josep Renau utilizaron el fotomontaje en sus ilustraciones, crea en esta ocasión, una cubierta para la obra de Higinio Noja Ruiz *Un puente sobre el abismo*¹⁴⁰⁷ en la que dibuja, sobre un gran pico de montaña, la sombra de un personaje que recuerda las figuras esquemáticas del arte levantino primitivo. Esta figura intenta atravesar un puente para alcanzar otro picacho que está enfrente. Es un puente que no tiene unos pilares firmes sino simplemente son planos que ni tan siquiera están sólidamente unidos entre sí. De hecho, la figura parece que tiene un equilibrio inestable. Este paso de una orilla a

¹⁴⁰⁶ Benoit, Pierre. *El rey leproso*. Madrid, París Compañía General de Librería, 1927.

¹⁴⁰⁷ Noja Ruiz, Higinio. *Un puente sobre el abismo*. Valencia, Estudios, 1934.

otra conlleva otros peligros como es el agua que está en el fondo del barranco y las orillas donde hay lanzas clavadas en la tierra con apuntadas flechas que incrementan el peligro.

Es también una representación metafórica de los peligros que el hombre debe sortear durante su trayectoria vital para alcanzar metas dado que en el lecho del río aparecen bayonetas apuntando hacia arriba.

Los colores de la cubierta, verdes, grises, negro y blanco contribuyen a subrayar la atmósfera misteriosa que envuelve la escena.

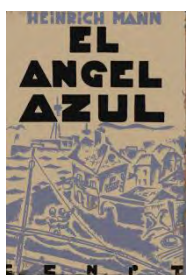
Hay que destacar la original tipografía de gusto decó realizada con formas geométricas en la que se combinan diferentes modelos y que se integran a la perfección en la composición.

En bastantes ocasiones la naturaleza que se representa no es la tierra firme sino que se opta por el mar que en esos años era surcado por grandes transatlánticos que permitían el desplazamiento de las personas especialmente de un continente a otro.

Ramón Puyol, se adentra en el mundo del paisaje marino pero sin abandonar la tierra en la cubierta que hace para la obra de Felipe Sassone *Por la tierra y por el mar*¹⁴⁰⁸ en la que el artista utiliza la curvatura de la tierra para unir el mar y la tierra e indicar el peregrinaje del autor de la obra.



Los colores elegidos son el blanco para el mar, el ocre para la tierra y, finalmente, el negro para el casco de los barcos utilizados en las diferentes travesías realizadas que aparecen colocados uno en el ángulo superior izquierdo y el otro en el ángulo superior derecho de forma simétrica para compensar y equilibrar la composición. Esta cubierta se inspira en un nuevo futurismo y guarda una ligera semejanza con las composiciones del artista futurista italiano Fortunato Deperó.



Un nuevo paisaje marino es escogido por Puyol para la cubierta de la obra de Heinrich Mann *El ángel azul*¹⁴⁰⁹ pero para esta ocasión ha dibujado un pueblo mariner visto desde lo alto de una cima. La composición está hecha con un trazo grueso en consonancia con el gusto del expresionismo alemán. Los edificios están dibujados con trazos simples pero contundentes lo que proporciona una gran fuerza expresiva al dibujo que está hecho en un único color: el azul de acuerdo con el título de la obra junto al fondo blanco del papel de la cubierta.

¹⁴⁰⁸ Sassone, Felipe. *Por la tierra y por el mar*. Madrid, Renacimiento, 1930.

¹⁴⁰⁹ Mann, Heinrich. *El ángel azul*. Madrid, Cenit, 1931.

La composición ocupa la mitad inferior de la cubierta mientras que la otra mitad se ha dejado libre para poner el título, centrado en esa mitad superior, escrito en tinta negra con trazo grueso y con una tipografía de formas geométricas. El nombre del autor se ha colocado encima, en el borde superior de la cubierta en tinta azul.

Para contrarrestar el fuerte peso visual del título el nombre de la editorial se ha colocado en la parte inferior también en tinta negra lo que hace que dicho peso visual quede distribuido en los diversos elementos compositivos.



El artista Augusto, trata, al igual que hace Puyol, de unir lugares. En esta ocasión son dos mares, el Negro y el Caribe tal y como es el título de la obra de Pedro de Répide *La saeta de Abaris, del Mar Negro al Caribe*¹⁴¹⁰. Es una cubierta realizada también en tintas planas en la que una gran palmera de color blanco, a modo de espuma de olas marinas, de líneas oscuras une los dos mares de los que trata la obra: el Mar Negro y el Mar Caribe. Blancas son también las líneas onduladas que figuran las olas de los dos mares. El color también sirve para distinguir uno de otro, de hecho el artista ha escogido un color verdoso para el Caribe y un color más oscuro para el Mar Negro.

La composición tiene un punto de fuga que se aparta ligeramente del eje central de la misma y, debido a la inclinación de las líneas, rompe el hieratismo de la misma.

La tipografía elegida es de gusto decó, de trazo grueso y está realizada en dos colores: amarillo para el título y blanco para el subtítulo. El nombre del autor de la obra, por el contrario y, al igual que el nombre de la editorial, es de color oscuro. Es una cubierta construida según muchos de los principios de los carteles publicitarios para, de esta forma, llamar la atención sobre el posible comprador de la obra. Este dibujo es quizá uno de los más eclécticos de los realizados por el artista en el que está presente el gusto decorativo frente a otros compromisos tanto artísticos como políticos.



Una extraña representación del mar es la que ilustra la cubierta de la obra de Andrés Lorenzo Cáceres *El poeta y San Marcos*¹⁴¹¹ en la que el artista Xavier Casais junta dos bellos elementos, la belleza de un sereno rostro femenino y la belleza del mar y de sus habitantes. Todo ello colocado en un cuadrado cuyos lados no están determinados, sino indicados por dos formas geométricas. Dentro de él se aprecia una ventana que nos permite vislumbrar el mar donde dos peces pequeños saltan para aflorar a la superficie. En el lado izquierdo aparece la mitad de un rostro femenino, apenas esbozado pero que nos evoca el misterio y la atracción de una sirena cuya

¹⁴¹⁰ Répide, Pedro de. *La saeta de Abaris, del Mar Negro al Caribe*. Madrid, Renacimiento, 1932.

¹⁴¹¹ Lorenzo Cáceres, Andrés. *El poeta y San Marcos*. Tenerife, Tipografía Margarit, 1932.

representación íntegra el artista la deja a la imaginación del espectador. La cubierta se completa con una bella tipografía, probablemente creación del propio dibujante, construida a base de formas geométricas que está dispuesta de tal forma que completa la composición. El título se ha colocado en la parte superior cerrando el cuadrado mientras que el nombre del autor se ha colocado en la inferior también encuadrando la composición.



Un velero que surca las aguas con sus velas desplegadas y que ocupa la práctica totalidad de la cubierta es el tema de la ilustración realizada por Helios Gómez para la cubierta de la obra de Enric Blanco *Boston Barcelona*¹⁴¹² y en cuya cubierta se pueden apreciar una serie de personajes que solamente tienen delineados sus contornos y que son de un tamaño muy inferior al del gran velero.

Para esta cubierta Gómez ha abandonado su estilo monumentalista propio de la gran mayoría de sus obras si bien, en la contracubierta, a modo de viñeta, nos presenta a un hombre que agita una bandera con franjas blancas sintetizando la bandera de los Estados Unidos. En esta ilustración de contracubierta sí reconocemos al artista vinculado con el monumentalismo ruso puesto que de nuevo el hombre, el artífice de la travesía es un gran héroe.

La ilustración de la cubierta y contracubierta están realizadas con planos de formas geométricas que también son muy características de las creaciones de Gómez. Los colores elegidos son el blanco, azul y rojo, colores que, como hemos dicho anteriormente son los representativos de la bandera norteamericana.

La tipografía es de gusto decó, de formas geométricas, de trazo grueso y el título está colocado en la parte superior pero se superpone al dibujo. Por el contrario, el nombre del autor está en el ángulo inferior izquierdo y no se superpone al dibujo ya que se ha colocado en dos líneas para ocupar dicho ángulo sin penetrar en el dibujo.

La cubierta es dinámica, atractiva y es de los dibujos más similares a los carteles publicitarios hechos por este artista.

¹⁴¹² Blanco, Enric. *Boston Barcelona*. Barcelona, La Rambla de Catalunya Ediciones 1931.



Previamente a la cubierta descrita, se había publicado otra edición de la misma obra si bien existía una variante en el título ya que la obra se titulaba *La gesta del Evalu*¹⁴¹³ en la que también Helios Gómez había recurrido a la representación del velero, protagonista de la gesta. En ella predominan las formas geométricas de los dos barcos que aparecen representados. El velero colocado en un primer plano es una embarcación ligera, casi de recreo, mientras que la segunda es una gran embarcación con diferentes velas semejante a las carabelas con las que Cristóbal Colón atravesó el Atlántico en un claro mensaje de ensalzar la gesta del Evalu. Las dos embarcaciones también se contraponen por el color. La primera es de color blanco y destaca sobre la otra en ocre.

La composición se ha encuadrado, a su vez, en una forma geométrica que facilita el agrupamiento de todos los elementos de la misma. De nuevo, con en otras creaciones de Helios Gómez destaca el trazo firme, realizado en tinta negra. Negra es también la tipografía destinada al título colocado en la parte superior de la cubierta y que presenta una tipografía de trazo igualmente grueso, de formas geométricas realizada, probablemente por el propio artista y que completa la composición. Por el contrario, el nombre del autor se ha colocado en la parte inferior de la cubierta en una tipografía de trazo más fino y en la que se combina el color blanco y negro.



Es una cubierta atractiva, de simplificación de formas, con gran dinamismo debido a la contraposición del punto de fuga del mar respecto a las barcas.

Si hasta ahora los paisajes marinos descritos carecían de representación humana en la cubierta de la obra de Eugenio Montes *O vello marineiro toma o sol, e outros contos*¹⁴¹⁴ el artista Cándido Fernández Mazas ilustra el primero de los cuentos que da título a la obra y dibuja a un anciano marinero asomado a un balcón desde el que puede divisar el mar, mar que ha surcado innumerables veces a lo largo de su vida y que ahora contempla, probablemente, con la añoranza del tiempo pasado.

El dibujo destaca por su simplicidad de líneas y en él se percibe la sutileza y sensibilidad del artista que impregna toda la obra. En el centro de la cubierta se representa a un anciano, encorvado por el trabajo y por la edad cuyo cuerpo son dos masas negras de forma ovalada que representan el torso y las piernas así como el pelo aunque esté surcado por líneas blancas como si se trataran de las olas marinas en lugar del pelo encanecido. El rostro es de color blanco, sin ningún tipo

¹⁴¹³ Blanco, Enrique. *La gesta del Evalu*. Barcelona, Horta, 1930.

¹⁴¹⁴ Montes, Eugenio. *O vello marineiro toma o sol e outros contos*. Ferrol, Céltiga, 1922.

de rasgos físicos así como sus manos que sujetan un bastón. El resto de la cubierta es de color azul que se funde tanto para indicar el mar como el cielo.

La composición ocupa la práctica totalidad de la superficie de la cubierta en la que se han dejado unos bordes de color marrón siendo, el de la parte superior, más ancho para colocar sobre él el título, la editorial y el nombre del autor escritos con una tipografía semejante a la letra futura.



Una cubierta posterior a la referida y en la que también el hombre contempla el mar es la que ilustra la obra titulada *El hombre nuevo*¹⁴¹⁵ de Ricardo León e ilustrada por Ochoa. Es una composición de corte monumentalista en la que se ha colocado, de perfil la silueta de un hombre toda ella de color negro. La figura se alza imponente sobre un fondo azul donde aparecen barcos y aviones símbolos de la nueva sociedad. Esta figura se lleva la mano a la frente en señal de querer percibir con mayor nitidez el panorama que se presenta ante sus ojos quizá queriendo vislumbrar el futuro.

La cubierta explicita el mensaje de la obra *El hombre nuevo* a través de esta figura, de hecho es un hombre nuevo pero que tiene sus raíces en la tradición. El hombre nuevo será aquél que asuma los retos que los avances técnicos implican pero será más majestuoso y admirado cuando conserve en él el equilibrio y los valores eternos que deben adornar al individuo, según los modelos clásicos.



Junto a esta cubierta de Ochoa, para la segunda edición del mismo título encontramos otra cubierta, esta vez realizada por el dibujante Cataluña mucho más colorista que la de la primera edición. En ella el dibujante ha reproducido diferentes símbolos que representan las distintas vanguardias que se sucedían durante esos años como el constructivismo ruso y el arte utilizado en la creación de los figurines de los ballets rusos de Diaghilev. Esta cubierta es un crisol de tendencias y que nos muestra, quizá sea éste el aspecto más importante, la conjunción de las diferentes artes. Se expresa de nuevo la idea del hombre nuevo, pero esta vez el artista refuerza a través de las imágenes la visión de un hombre espiritual a través de la nueva arquitectura. Una serie de altos edificios aparecen en el ángulo superior derecho, unas notas musicales en el lado izquierdo de la composición y un hombre visto de espaldas, cuyo torso es una figura geométrica que observa todos los elementos dibujados.

La composición es en diagonal lo que le proporciona movimiento y dinamismo. Cataluña rompe con la monumentalidad clásica de la cubierta de la primera edición e introduce cierto desasosiego debido a la vida que debe adaptarse a los cambios del siglo XX. Un detalle significativo es la mano fuerte,

¹⁴¹⁵ León, Ricardo. *El hombre nuevo*. Madrid, Renacimiento, 1932.

extendida, realizada de forma esquemática que aparece en el ángulo inferior izquierdo, Una mano que puede abarcar el mundo que se presenta y que también con la que se puede trabajar y crear. La tipografía de ambas cubiertas es muy atractiva siguiendo los modelos del Art Decó, con formas geométricas y gruesos trazos.



Si en la cubierta anterior el hombre se limitaba a la observación de los barcos en un puerto, Ramón Puyol nos presenta a un joven moderno asomado a la balaustrada de un gran barco transatlántico, barcos que son los nuevos reyes de los mares y que constituyen los elementos principales de la cubierta de la obra en dos volúmenes de Felipe Trigo titulada *Las ingenuas*¹⁴¹⁶. Editado por la editorial Renacimiento que en esta ocasión recurre al dibujante Puyol para la ilustración de esta obra. El barco se representa con sus chimeneas que son símbolo de progreso y de velocidad ya que el humo que sale de ellas implica la combustión del carbón que mueve las máquinas y que permite que el barco navegue a toda velocidad.

En un primer plano aparece un rostro masculino realizado según el gusto decó con trazos simples, geométricos.

En esta cubierta se aprecia una serie de juego de planos que nos llega a recordar algunas de las formas utilizadas por el cubismo que resurge durante la década de los veinte.

Los colores son sobrios, predominando el negro y una gama de grises junto al color rojo que, en el segundo volumen, se sustituye por el color verde.

Otras cubiertas en la que los elementos de la composición hacen referencia al mar y a los barcos son las de las obras de Panait Istrati *Primeros pasos*¹⁴¹⁷ y la obra de Pío Baroja *Las inquietudes de Shanti Andía*¹⁴¹⁸ editadas con once años de diferencia lo que se aprecia notablemente en las ilustraciones de ambas obras.

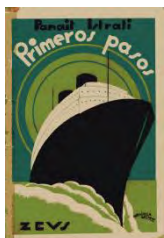
En la primera, firmada por Molina Gallent, artista del que apenas tenemos datos biográficos si bien sabemos que ilustró algunas de las obras de Elena Fortún *Las aventuras de Celia*, nos presenta una cubierta que asemeja a los carteles publicitarios de las grandes compañías navieras de las primeras décadas del siglo XX y que algunos son considerados, como hemos repetido en diversas ocasiones, obras de arte de la publicidad debido a las creaciones del dibujante Cassandre. En esta cubierta, al igual que en los carteles publicitarios que anuncian las rutas

¹⁴¹⁶ Trigo, Felipe. *Las ingenuas*. Madrid, Renacimiento 1930.

¹⁴¹⁷ Istrati, Panait. *Primeros pasos, páginas autobiográficas*. Madrid, Zeus, 1932.

¹⁴¹⁸ Baroja, Pío. *Las inquietudes de Shanti Andía*. Madrid, Caro Raggio, 1920.

marítimas que realizan los grandes transatlánticos, se presenta un barco de pasajeros colocado en oblicuo en el centro de la cubierta y que parece que se aproxima a toda máquina hacia el espectador rompiendo el mar a su paso. Destaca de esta cubierta su colorido, todo él realizado a base de tintas planas y fuertemente contrastado. El negro barco destaca sobre el cielo azul y las verdes aguas.



También es muy atractiva la tipografía utilizada para el título que es de palo seco y trazo grueso de acuerdo con los principios de la nueva tipografía surgida en la escuela de la Bauhaus. El título aparece colocado en forma de semicírculo, detrás del barco y en tinta blanca lo que hace que destaque y atraiga la atención del posible lector. El nombre del autor, está colocado, como suele ser tradicional, en la parte superior escrito en tinta negra e igualmente con una tipografía muy atractiva y decorativa.



Por el contrario, la cubierta de la obra de Pío Baroja, firmada por Solans, es una cubierta de gran fantasía, con una gran riqueza ornamental que recuerda los viejos grabados xilográficos con cierta reminiscencia de un gusto más romántico y fantástico. Esta cubierta se aleja en su concepción de otra edición anterior editada por Renacimiento en 1911 ya descrita.

En ella se ha representado un navío con las velas desplegadas que cimbrea en el mar debido a una fuerte tormenta. A su alrededor vuelan las gaviotas y encuadran a la nave dos grandes peces con las bocas abiertas. Para el título también se ha dibujado otra especie de orla adornada con dos caballitos de mar enfrentados y que se unen por su cola. Toda la cubierta está recorrida por una orla similar a una gruesa cuerda marinera que sirve para atar el ancla y la nave una vez arribada a puerto.

En la parte central inferior aparece el sello del editor que difiere notablemente del reproducido en otras ediciones en estas últimas mucho más sencillo. Toda la cubierta está realizado en color tierra y blanco lo que da un mayor misterio a la composición y, en general, nos retrotrae a una estética anterior a los años veinte.



El mar embravecido es representado por Arturo Ballester en la cubierta de la obra de Jack London *Aventura*¹⁴¹⁹. En ella el artista valenciano dibuja una barca en la que un explorador junto con tres nativos de las selvas sudamericanas que tratan de guiar una ligera embarcación en plena tormenta de mar. La barca ocupa la mitad superior de la cubierta y el resto es mar, un mar realizado con tintas

¹⁴¹⁹ London, Jack. *Aventura*. Valencia, Prometeo, 192-.

planas en la que se combinan diversos tonos de azul junto al color blanco de las olas de ese mar bravío.

La tipografía es de palo seco y tanto el título como el nombre del autor están colocados en el ángulo superior derecho. El nombre del editor está colocado igualmente en el lado derecho pero en la parte inferior para dejar el mayor espacio posible al dibujo que cubre toda la cubierta.

A diferencia de la composición anterior, la cubierta de Ballester es moderna, atractiva, semejante a un cartel publicitario en cuya técnica gráfica era un gran especialista.



Junto a los grandes barcos que surcaban los mares, algunos con sus velas desplegadas, otros movidos por máquinas de vapor, Salvador Bartolozzi dibuja en el centro de la cubierta, al igual que Arturo Ballester una pequeña embarcación, movida por el remo de un marinero. En esta ocasión se trata de unas aguas calmadas, muertas donde yace un personaje que sirve para ilustrar la obra de Teófilo Ortega *La muerte es vida*¹⁴²⁰ en una clara representación de la leyenda de Caronte cuyo cometido era el de transportar a los muertos en su barca atravesando la laguna Estigia.

En esta ilustración Bartolozzi se aleja de sus dibujos amables, muchos de ellos destinados a la infancia, y nos presenta una ilustración próxima al surrealismo en la que las figuras están apenas delineadas, el cuerpo yacente en color blanco puro y Caronte en color negro. La laguna no aparece como un lugar tenebroso sino que, muy al contrario, en sus aguas se reflejan colores luminosos representando a la perfección con su dibujo el mensaje del título de la obra.

La tipografía es de palo seco y forma un semicírculo en la parte superior de la cubierta. En ella se combina la tinta negra junto a la amarilla para hacer que el título destaque sobre el blanco del fondo que domina toda la cubierta.



Si Salvador Bartolozzi hace una alegoría referida al mundo clásico la cubierta para la obra de los hermanos Antonio y Manuel Machado *La Lola se va a los puertos*¹⁴²¹, firmada por Alonso, es una representación de Andalucía en la que los nuevos lenguajes hacen una nueva lectura de los símbolos andaluces pues en ella se reinterpretan y personalizan elementos estereotipados que representan la tierra andaluza como la guitarra que aparece en un primer plano, instrumento musical que fue utilizado por los pintores cubistas como Picasso y Juan Gris en muchas de sus obras.

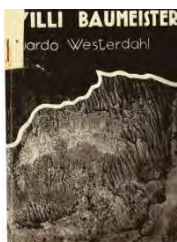
¹⁴²⁰ Ortega, Teófilo. *La muerte es vida*. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1929.

¹⁴²¹ Machado, Antonio y Manuel. *La Lola se va a los puertos*. Madrid, La Farsa, 1930.

En la cubierta, la guitarra representada de una forma tradicional, es la que sostiene la composición. Colocada en el lado izquierdo, a modo de pilar de la escena que aparece en segundo plano. Es también el elemento que aglutina al resto de los elementos de la composición a la vez que es símbolo de amor y añoranza dado que el artista en la caja de esa guitarra ha dibujado un corazón de la misma manera que los enamorados lo graban en la madera de los árboles como símbolo de amor eterno.

Al fondo se aprecia un barco cuyo humo se expande, en sentido vertical, desde una chimenea y se funde con el cielo. El horizonte está construido con planos rectangulares de diferentes tonalidades pero siempre en la gama de negro, blanco y gris predominantes en toda la cubierta. Son los colores de esos planos los que producen la sensación de proximidad o lejanía, de calma a la hora de navegar o de tormenta en el mar.

La tipografía es de gusto decó con formas geométricas, decorativa y de fácil lectura. Está realizada en tinta blanca para que resalte sobre el fondo gris oscuro de la cubierta.



La riqueza vegetal del fondo del mar está representada en la cubierta realizada por Óscar Domínguez para la obra de Eduardo Westerdahl dedicada al artista alemán Willi Baumeister titulada con el nombre del artista *Willi Baumeister*¹⁴²². Sobre un fondo de color negro, en la mitad inferior derecha, el artista coloca una decalcomanie o calcomanía, técnica inventada por él al azar en la que se representa un fondo marino lleno de corales que destacan sobre el fondo blanco dado que la decalcomanie es similar a un negativo fotográfico.

La cubierta se completa con una bella tipografía de palo seco y de trazo fino para el nombre del autor de la obra y, de trazo más grueso, para el título inspirado en los principios racionalistas de la Bauhaus.

El pintor surrealista Óscar Domínguez de nuevo representa un paisaje marino en la cubierta que ilustra la obra de Agustín Espinosa *Crimen*¹⁴²³. Para ello



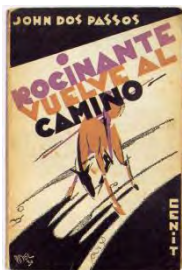
dibuja una bella imagen surrealista en la que se hace la referencia al mar y en la que podemos apreciar bellas formas imaginadas por el artista como un caballito de mar que se asemeja al cuerpo de una sirena. La cubierta es una perfecta fusión entre realidad e irrealdad. También se aprecia una mano sobre una roca que, con sus afilados dedos, pretende coger un objeto depositado en su superficie. Olas y nubes se confunden en el fondo azul. Los colores son contrastados si bien no hay una violencia cromática.

¹⁴²² Westerdahl, Eduardo. *Willi Baumeister*. Santa Cruz de Tenerife, Gaceta del Arte, 1934.

¹⁴²³ Espinosa, Agustín *Crimen*. Santa Cruz de Tenerife, Gaceta del Arte, 1934.

La cubierta se completa con una tipografía de palo seco bella, armoniosa inspirada en los principios de renovación tipográfica alemana y rusa.

Un paisaje que está sugerido por unas líneas de colores es el de la cubierta de la obra de John Dos Passos *Rocinante vuelve al camino*¹⁴²⁴ realizada por Ramón Puyol. La composición está en oblicuo para dar la sensación de movimiento o marcha. En mitad de la cubierta, que coincide con la mitad de la composición, se ha



dibujado un asno con las patas delanteras abiertas en señal de cansancio por el camino recorrido por las tierras áridas de España representadas por una franja blanca que se ha realizado dejando al descubierto el fondo de la propia cubierta. A ambos lados de este camino encontramos dos manchas de color negro que refuerzan el recorrido hecho por el asno que está realizado con unos trazos simples de color sepia y unas sombras en negro y morado. Su figura también es trazo simple.

En la cubierta destaca la tipografía que se integra en la composición y en especial la del título. Éste está colocado en forma oblicua encima de la figura del asno. Cada palabra que compone el título está escrita empleando los colores que aparecen en la ilustración: la primera en color morado, la segunda en color ocre y, finalmente, la tercera en color negro. La tipografía empleada para el título es de trazo grueso, de formas geométricas, decorativa y de fácil lectura. El nombre del autor se ha situado en la parte superior de la cubierta y se ha escrito en color blanco por lo que destaca sobre el negro que bordea la ilustración. Finalmente, el nombre de la editorial se ha dispuesto en sentido vertical, en el ángulo inferior derecho, también en tinta blanca.

La obra de Félix Urabayen *Estampas del camino*¹⁴²⁵, un título genérico que se completa y especifica gracias a la cubierta realizada por Francisco Rivero Gil que representa a un peregrino cubierto con una humilde capa, un gorro de ala ancha y un bastón colocado de perfil para indicar de forma inequívoca que se trata de una peregrinación por el Camino de Santiago. La cubierta, como suele ser habitual en la



mayoría de los trabajos de este dibujante, es simple, una sola imagen llena todo el espacio, se utilizan tintas planas y se asemeja a un cartel publicitario.

En esta ocasión la tipografía referente al título se ha insertado sobre la imagen en la parte inferior de la cubierta en tinta blanca, con una letra de palo seco inspirada en la letra Futura. Por el contrario, el nombre del autor se ha colocado en la parte superior con la misma tipografía pero en un tamaño inferior y en tinta negra que destaca sobre el fondo azul de la cubierta.

¹⁴²⁴ Dos Passos, John. *Rocinante vuelve al camino*. Madrid, Cenit, 1930.

¹⁴²⁵ Urabayen, Félix. *Estampas del camino*. Madrid, Espasa Calpe, 1934.

Los espacios naturales, libres de construcciones sirven para el esparcimiento de la población y este esparcimiento es el que nos sugiere la cubierta de la obra de Alfonso Maseras *La feria de Montmatre*¹⁴²⁶ ilustrada por Beberide, artista que se caracteriza por su dominio del color.



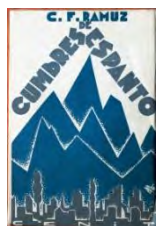
En la cubierta, colorista y alegre, dominan las formas geometrizzantes que tanto caracterizaron las obras de este artista durante la época anterior a la Guerra Civil Española puesto que, una vez finalizada la contienda, sus trabajos tomaron un rumbo completamente realista y e mayor sobriedad cromática.

En esta cubierta el artista representa dos carruseles ambos con una lona a rayas una es azul y blanca y la otra es roja y blanca. Estos objetos de feria ocupan la parte inferior izquierda de la cubierta. La parte derecha, y casi ocupando la totalidad encontramos una construcción realizada con dos rectángulos y coronada con un molino. Es la representación esquemática del mítico cabaret de Montmatre Moulin Rouge para el que el artista escoge el color rojo con el fin de reforzar a través de la representación del color esta sala de fiestas.

Los contrastes de colores también recuerdan los vivos carteles publicitarios realizados a base de tintas planas, utilizadas en esta ocasión por el artista y que adornaban las calles de París. El cielo es de color azul oscuro sobre el que destaca el rojo y el amarillo de la tierra polvorienta donde se han instalado las atracciones de la feria.

La tipografía es de palo seco y está más en consonancia con la letra futura alemana.

Las montañas son elementos de la naturaleza que, en la mayoría de las veces se yerguen amenazantes frente al hombre y, es precisamente esta idea, de la montaña que es difícil dominar por el hombre la que nos quiere trasmitir Ramón Puyol por medio de su cubierta para la obra de C.F. Ramuz *Cumbres de espanto*¹⁴²⁷ en la que, a modo de cartel publicitario, Puyol representa unas montañas de forma esquemática puesto que están realizadas con unos simples triángulos de color azul, colocados en el centro de la cubierta que nos muestran su elevada altura e inaccesibilidad, dejando en el margen derecho e izquierdo una amplia franja blanca.



A los pies del conjunto montañoso, en la parte inferior de la cubierta, dibuja las sombras de unos edificios en color gris con sus árboles que representan la población más cercana a ese conjunto montañoso imponente.

¹⁴²⁶ Maseras, Alfonso. *La feria de Montmatre*. París, Madrid, Agencia Mundial de Librería, 192-.

¹⁴²⁷ Ramuz, C. F. *Cumbres de espanto*. Madrid, Cenit, 1930.

El título, en tinta gris, se ha integrado en la composición y forma un triángulo que bordea las montañas. La tipografía es de rasgos geométricos de fácil lectura a la par que decorativa.



En esta cubierta que ilustra la obra de Américo Castro *Santa Teresa y otros ensayos*¹⁴²⁸ Puyol hace una incursión en el lenguaje neo cubista dado que, debido a su inquietud artística, gustaba el experimentar con muchos lenguajes y prueba de ello la riqueza y variedad de las cubiertas por él ilustradas.

Las acusadas formas triangulares utilizadas por Puyol para dibujar las montañas las emplea de nuevo, pero esta vez a modo de triángulos irregulares que nos indican un nuevo paisaje, un paisaje de las tierras de España en la que aparece en medio del mismo un monasterio con su iglesia y campanario así como un camino bordeado por dos árboles dibujados ambos de forma casi infantil al estar compuesto por un círculo a modo de copa y un rectángulo por tronco. La composición se ha colocado en el centro de la cubierta y los colores en ella predominantes son el azul, negro y tierra.

El nombre del autor y el título de la obra se han situado en la parte superior ambos escritos con una bella y atractiva tipografía compuesta por formas geométricas en la que se combinan los colores de la composición.

De la visión cubista del paisaje castellano realizado con elementos geométricos a una visión más apegada a la realidad de ese mismo paisaje lo podemos apreciar en la cubierta que ilustra *Luz en el camino*¹⁴²⁹ de Ballesteros Marcos del año de 1924, fecha más temprana a la anteriormente descrita. En ella el artista anónimo nos dibuja sobre un campo amarillo debido a la cosecha del trigo un pueblo en la lejanía en cuyo centro se distingue el campanario de la iglesia. El pueblo destaca sobre esa inmensa llanura dorada y el cielo celeste, de intenso azul claro de la meseta castellana. El paisaje de la cubierta parece parece inspirarse en algunos de los paisajes que los artistas pertenecientes a la denominada Escuela de Vallecas hacían en la década de los veinte que dibujaban los campos circundantes de la capital.

La tipografía es de gusto decó y de fácil lectura. El nombre del autor y el título de la obra se han colocado en la mitad superior de la cubierta.

Si en la cubierta anterior predomina la tierra árida y el pueblo que aparece al fondo es un mero pretexto, en la cubierta realizada por Manuel Méndez para la obra de Teófilo Ortega *La voz*



¹⁴²⁸ Castro, Américo. *Santa Teresa y otros ensayos*. Madrid, Historia Nueva, 1929.

¹⁴²⁹ Ballesteros Martos. *Luz en el camino*. Madrid, Espasa Calpe, 1924.

*del paisaje*¹⁴³⁰ el protagonista es un pueblo formado por un conjunto de casas bajas compuesto por formas geométricas pero que, a diferencia del cubismo en esta ocasión no se ha perdido la perspectiva. En él aparece el campanario de la iglesia que sobresale sobre el resto de las casas que componen la pequeña población. Toda la ilustración es una mancha de color amarillo en las que las casas se diferencian por las líneas negras que forman los diferentes elementos que forman todo el conjunto. La ilustración está a su vez enmarcada en un cuadrado, colocado en el centro de la cubierta. El fondo de la composición es de un intenso color azul oscuro que permite que el dibujo tenga mayor realce.

La cubierta se completa con una bella tipografía en la que predominan de nuevo las formas geométricas que componen el título colocado en una amplia franja en la parte superior. Por el contrario, el nombre del autor se ha colocado en la parte inferior también en una amplia franja pero en esta ocasión la tipografía es de palo seco muy similar a la letra Futura, más simple para facilitar la lectura del mensaje.



La cubierta de la obra de Francisco Guillén Salaya *Cartones de Castilla*¹⁴³¹ está firmada por Redondela y nos presenta un extraño paisaje castellano inspirado en un lago o en los humedales castellanos dado que, como elemento esencial, aparece una garza y al fondo se aprecian unas lejanas montañas. Es una composición en la que hay un cierto predominio de las formas geométricas especialmente círculos concéntricos donde se combinan los tres colores: el blanco, el negro y el rojo.

La tipografía está igualmente construida a base de formas geométricas en la que también se combinan los colores negro blanco y rojo.



Un elemento perteneciente a la naturaleza es el firmamento en el que lucen las estrellas, algunas de ellas desconocidas, y que alumbran la oscuridad de los hombres. Este firmamento misterioso, a veces se ilumina con bengalas y fuegos artificiales durante las fiestas. Es precisamente ese firmamento iluminado por las bengalas el que dibuja Salvador Bartolozzi para ilustrar la cubierta de la obra de Miguel Pérez Ferrero titulada *Luces de bengala*¹⁴³². En ella, el artista coloca sobre un fondo negro dos bengalas, una de color naranja y la otra de color azul que destacan sobre la profunda oscuridad de la noche. Las pequeñas manchas de color que representan los destellos de dichas bengalas están dispuestas en forma de círculo lo que contribuye a reforzar la sensación de movimiento de la composición, sensación buscada por el artista que coloca las bengalas diagonalmente pero en

¹⁴³⁰ Ortega, Teófilo. *La voz del paisaje*. Madrid, 1928.

¹⁴³¹ Guillén Salaya, Francisco. *Cartones de Castilla*. Madrid, Atlántico, 1930.

¹⁴³² Pérez Ferrero, Miguel. *Luces de bengala*. Madrid, Marineda, 1925.

posiciones opuestas, puesto que una se dirige hacia arriba mientras que la otra lo hace hacia abajo.

La tipografía busca igualmente reforzar la sensación de movimiento puesto que se han colocado las palabras que componen el título no en línea recta sino en un semicírculo a diferentes alturas. La tipografía elegida está formada por elementos geométricos de gusto decó y con tinta blanca para que destaquen sobre el fondo negro.

En esta cubierta Bartolozzi logra atraer al lector por el fuerte impacto visual de la cubierta junto modernidad y expresividad de la misma.

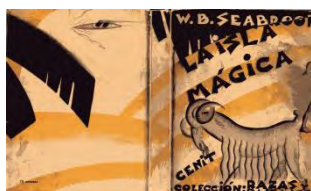
La riqueza de la naturaleza se muestra a través de muy diversos paisajes naturales desde los fríos hielos al terrible calor de las selvas tropicales del planeta llenas de vegetación donde cualquier aventura puede suceder como indica el título de la obra del Doctor Albiñana *Aventuras tropicales*¹⁴³³ ilustrada por Manuel Benet.



En ella, en primer plano, aparece un explorador colocado en el lado inferior izquierdo de la cubierta. Este explorador coloca su mano sobre los ojos para poder percibir mejor entre la abundante vegetación que lo rodea, tal es la exuberancia que él mismo se confunde con el color verde del entorno. El paisaje cubre toda la cubierta aunque el artista no detalla las plantas de las que se aprecian manchas de color en verde y azul que corresponden a hojas de altas palmeras.

El título y el nombre del autor se han colocado sobre esa vegetación en tinta blanca, bordeada de una línea negra. Es una tipografía hecha con formas geométricas altamente decorativa como también es decorativa la totalidad de la cubierta que presenta muchos elementos del cartel publicitario por la disposición de los elementos y su realización.

La obra de W. R. Seab Rook *La isla mágica*¹⁴³⁴ nos conduce a lugares lejanos y exóticos como es la isla de Haití, a la que se refiere la obra y cuya cubierta es ilustrada por Ramón Puyol. En esta ocasión hace una cubierta que se extiende también a la contracubierta y en la que nos presenta un paisaje tropical con palmeras y con el mar al fondo. En la cubierta aparece, en primer plano, la imagen de una cabra. La cubierta está exclusivamente hecha en tres colores, negro, amarillo y gris. Como fondo se utiliza el color blanco. En ella apreciamos unos dibujos simples, ingenuos, quizá queriendo presentar al lector el primitivismo de las costumbres que todavía perduraban en la isla. La vegetación está representada por las hojas de las palmeras que se extienden en la



¹⁴³³ Albiñana. Doctor. *Aventuras tropicales*. Madrid, Espasa Calpe, 1928.

¹⁴³⁴ Seab-Rook, W. R. *La isla mágica*. Madrid, Cenit, 1931.

cubierta y contracubierta y el terreno está compuesto por franjas blancas y amarillas a modo de dunas.

Se completa con una tipografía de gusto decó de formas geométricas en tinta negra, como es decó también toda la cubierta.

Los avances tecnológicos se incorporan al paisaje rural como podemos constatar en la cubierta de la obra de divulgación de Ricardo Yesares Blanco



*Radiotelefonía*¹⁴³⁵ dentro de su colección *¿Qué quieres aprender...?*

Sobre un fondo azul oscuro, en la noche se alzan imponentes dos altas torres metálicas entrelazadas entre sí y que comunican dos puntos de una población. Las casas son bajas pero no es ya una población perdida sino que cuenta con los adelantos de la vida moderna. Podemos ver cómo las ventanas aparecen iluminadas por la luz eléctrica. Al fondo apreciamos dos chimeneas que han dejado de humear debido a que ha caído la noche pero que es de esperar que, una vez despuntado el día, comiencen su frenética actividad fabril. Ahora todo es tranquilidad, pero son esas torres y esos cables los que de alguna manera velan por la tranquilidad de los habitantes de la población. En la cubierta aparece la firma de Alaver

Los elementos de la ilustración se han colocado en la parte inferior de la cubierta y se componen de formas geométricas que hacen que en la mancha negra se perciban diferentes formas de edificaciones y de vegetación. No tenemos ningún dato del dibujante de esta obra editada por la editorial Mundo Latino que fue una de las editoriales que, desde su creación, apostaron de forma decidida por la modernidad editorial tanto por su interesante y variado catálogo como por la rica y variada apuesta gráfica de la mayor parte de sus cubiertas.

La fotografía en blanco y negro también se utiliza para ilustrar cubiertas de paisajes y la fotografía aérea abre un nuevo campo pues nos permite divisar las poblaciones desde el aire como sucede en la cubierta de la obra de Tomás Martín Barbadillo *El autogiro: ayer hoy y mañana*¹⁴³⁶. En ella se nos proporciona una vista aérea de una ciudad sobrevolada por un autogiro si bien el autogiro es un montaje sobre la fotografía.



La cubierta se completa con el título en tinta blanca, inserto en un rectángulo de color rojo, en posición vertical, colocado en el lado izquierdo de la cubierta. El subtítulo se ha distribuido en tres rectángulos, también de fondo rojo situados en posición horizontal colocados en la parte superior de la cubierta.

¹⁴³⁵ Yesares Blanco, Ricardo. *Radiotelefonía*. Madrid, Espasa Calpe, 1924.

¹⁴³⁶ Martín Barbadillo, Tomás. *El autogiro, ayer, hoy y mañana*. Madrid, Espasa Calpe, 1935.

Esta cubierta recuerda, en su conjunto a algunas de las cubiertas racionalistas de la Bauhaus debido a la distribución de los diferentes elementos que conforman la composición que permiten la mayor claridad y más fácil lectura de la información.

De las vistas aéreas pasamos a las representaciones espectaculares de la naturaleza como se muestra en la cubierta de la obra de Constancio Bernaldo de Quirós *Alpinismo*¹⁴³⁷. En ella podemos apreciar un gran vacío que se abre entre dos laderas de un pico. En un lado aparecen dos figuras de alpinistas que van a coronar su meta: la de escalar el pico más alto. En la fotografía se aprecia la profundidad abismal de la montaña para indicarnos la gran altura que han alcanzado los alpinistas en su escalada.



El título y el nombre del autor están colocados en la parte inferior de la cubierta escritos con una tipografía de palo seco, en color rojo ligeramente inclinada.

Otras cubiertas ilustradas con fotografías de paisajes, si bien éstos son más convencionales, son las obras de J. García Mercadal *Los cantores de la sierra*¹⁴³⁸ y la



de C. Lama Sarrate *Ruta del Pirineo español*¹⁴³⁹, ambas ilustradas con una fotografía de un cauce de un río tomada de frente y desde donde se puede apreciar la vegetación de las dos orillas si bien la de la primera cubierta es en blanco y negro y la de la segunda está coloreada lo que le confiere una mayor calidad de ilustración.

Con respecto a la tipografía la del primer ejemplo es de tendencia racionalista, según los postulados de la Bauhaus, mientras que la segunda contiene formas geométricas más del gusto decó.

Junto a la fotografía de paisajes también encontramos los dibujos que emulan la fotografía como sucede en la cubierta de la obra de J. M. Boada *Los picos de Europa*¹⁴⁴⁰, firmada por J. L. Boada, en la que en el centro de la cubierta se levanta un impresionante pico de montaña que sobresale sobre el resto de las cimas que lo rodean. Es una cubierta en blanco y negro con un dibujo próximo al realismo mágico en el que el artista se ha esforzado en la representación del cielo que está muy elaborado y que contrasta con la elevada cima para resaltar lo escarpado de la misma y su dificultad de acceso.



¹⁴³⁷ Bernaldo de Quirós, Constancio. *Alpinismo*. Madrid, Espasa Calpe, 1924.

¹⁴³⁸ García Mercadal, J. *Los cantores de la sierra*. Madrid, Bergua, 1936.

¹⁴³⁹ Lama Sarrate, C. *Rutas del Pirineo español*. Madrid, PNT, 1933.

¹⁴⁴⁰ Boada, J. M. *Los picos de Europa*. Madrid, Aguirre, 1935.

La tipografía es de palo seco de trazo grueso para el título, colocado en la parte inferior y está escrita en tinta blanca. El nombre del autor está, igualmente, colocado en la parte inferior pero con una tipografía de trazo mucho más fino.

Junto a esta representación realista nos encontramos ante la imagen de la montaña concebida por el dibujante Herreros de forma esquemática. Es como Herreros representa el Naranjo de Bulnes en la obra titulada *El Naranjo de Bulnes*



*ante el pozo de la oración*¹⁴⁴¹ de Julián Delgado Urbano. Una alta cima, a modo de torre de castillo, se ha colocado en el centro de la cubierta delineada con una gruesa línea verde. En el fondo, con líneas más sutiles, se ha dibujado el entorno de cielo, nubes en color igualmente verde y una estrella que destaca por su color negro. Es una cubierta sencilla que se completa con una tipografía cursiva, de trazo grueso en tinta negra, que sirve para indicar el

título. La ilustración cubre la práctica totalidad de la cubierta. El nombre del autor se coloca, en sentido vertical, sobre una franja negra escrito con una bella tipografía de formas geométricas.



El misterio que encierran las cumbres y la dificultad de acceso a las montañas son escenarios idóneos para desarrollar en ellos relatos policíacos como sucede en la obra del escritor BB Arlington Ashby *El reloj de Nickel*¹⁴⁴² en la que se presenta, en un primer plano en el centro inferior de la cubierta, la figura de un alpinista con los brazos extendidos junto a una señal de un indicador del camino en la

que también hay un piolé clavado en la tierra. Al fondo aparece un paisaje de montaña con las cumbres cubiertas de nieve que transmite la sensación de soledad a pesar de estar hecho con colores cálidos como son los tierras y ocre que prevalecen en la cubierta.

El artista, que firma, Guillermo, coloca en el ángulo inferior izquierdo la esfera de un reloj de mano, objeto que establece la relación, algo forzada, de la cubierta con el título puesto que el paisaje nos adelanta solamente el escenario en el que transcurren los hechos de la novela policíaca y la imagen del reloj completa por lo tanto el mismo título.

La tipografía es de gusto decó, realizada con formas geométricas y es muy decorativa.

Un frío paisaje compuesto por formas geométricas heladas es el que apreciamos sobre el fondo negro de la cubierta sobre la que se abre un círculo lleno de ese hielo. Este es el escenario que nos dibuja Penagos en la cubierta de la

¹⁴⁴¹ *El Naranjo de Bulnes ante el pozo de la oración*. Madrid, Aguirre, 1934.

¹⁴⁴² Arlington Ashby. *El reloj de Nickel*. Novela policíaca. 1931.

obra de Julio Camba titulada *Sobre casi nada*¹⁴⁴³. Es un paisaje figurado, casi de ciencia ficción que en años anteriores ya había sido reproducido en algunas historietas como la de Superman¹⁴⁴⁴ en la que los paisajes de criptonita son formas geométricas similares a las dibujadas por el artista hispano Penagos. Es un paisaje que parece que nos va a absorber dada la perspectiva que presenta. Destaca la sombra de una silueta humana que contempla ese paisaje que es la nada, puesto que no son formas que puedan asimilarse a elementos de la naturaleza y es en esa nada en la que el ser humano puede dejarse llevar.



La tipografía es de gusto decó, realizada a base de formas geométricas muy decorativa y atractiva a la vez que de fácil lectura.



De Arturo Ballester es una cubierta que ilustra la obra de Paul Adam *El trust*¹⁴⁴⁵ en la que de nuevo el fondo es de un único color que es el gris y que hace que se pierda el entorno en el que transcurre la escena. En esta ocasión podemos imaginar que se trata de un campo atravesado por una carretera por la que circula un automóvil y sobre él sobrevuelan unas enormes águilas en pleno vuelo demostrando su fuerza que puede que el artista quiera representar metafóricamente la fuerza de las nuevas empresas que surgen debido a la industrialización. No es casual que Ballester elija el motivo del águila dado que puede aludir tanto al águila de los Estados Unidos que, como hemos visto, este país suele ser representado por el águila que figura en su escudo nacional como el águila símbolo que fue utilizado por el artista alemán Lucian Bernhard en su cartel para anunciar un automóvil de la empresa Automovilística Adler en 1913 y que fue todo un símbolo publicitario en la Alemania de esos años. En él, al igual que sucede en la cubierta de Ballester un águila sobrevuela un automóvil como símbolo de fortaleza, velocidad y ligereza.



La cubierta se completa con una tipografía de palo seco siguiendo los principios tipográficos de la Bauhaus.

Para contemplar un paisaje hay que desplazarse al lugar donde éste se encuentra y por tanto hay que hacer un viaje, viaje que algunos de nuestros dibujantes representan metafóricamente en cubiertas llenas de humor como son las realizadas por Francisco Rivero Gil y Antonio de Guezala, ambos grandes

¹⁴⁴³ Camba, Julio. *Sobre casi nada*. Madrid, Espasa Calpe, 1934.

¹⁴⁴⁴ El primer cómic de Superman salió a la venta en 1938. Fue una creación del escritor norteamericano Jerry Siegel y el dibujante de origen canadiense Joe Shuster que concibieron por primera vez el personaje de Superman en 1932 y, posteriormente, fueron cambiando y desarrollando la idea de un personaje invencible, bueno cuyo objetivo era salvar el mundo, mejor dicho, el planeta tierra.

¹⁴⁴⁵ Adam, Paul. *El trust*. Valencia, Prometeo, 192-.

dibujantes y versados, especialmente Guezala, en la caricatura que ilustran tres obras del autor vasco Jacinto Miquelarena tituladas *Veintitrés*¹⁴⁴⁶, *El gusto de Holanda*¹⁴⁴⁷ y *Pero ellos no tienen bananas*¹⁴⁴⁸

En las dos primeras está representado el tren como medio de transporte. En el primer título ilustrado por Rivero Gil una gran maleta de color marrón que lleva adheridas una serie de etiquetas y que son el recuerdo de los hoteles o lugares visitados, discurre por la vía del tren. La maleta es de gran tamaño ocupa la



mitad inferior de la cubierta dejando la superior libre para el título y el nombre del autor. La cubierta se completa con unas catenarias representadas por finas líneas de color negro y que contrarrestan el peso de la gran maleta

El título se ha escrito en tinta roja para atraer la atención con una letra Futura de gran tamaño y trazo grueso que también contribuye desplazar la atención de la gran mancha marrón de la maleta.

En el segundo título, obra de Antonio Guezala, apreciamos más la ironía y el humor que en la de Rivero Gil ya que la cubierta se ilustra con un queso de bola holandés colocado en el ángulo inferior derecho de la cubierta que está horadado por el centro y representa un túnel por el que pasa el tren. Este queso hace tanto de estación de ferrocarril como de aeropuerto dado que también sirve de punto de partida de los aviones que despegan y que se elevan para llegar a su destino. La ruta aérea está marcada por una línea que va formando círculos como si se tratara de una demostración aérea y que completan el vacío de la cubierta hasta llegar al título y la equilibran. En el queso está clavada la bandera holandesa para identificar plenamente el país que se quiere representar, pequeño pero tecnológicamente avanzado.



La cubierta se completa, en la parte superior, con el título para el que se ha escogido una letra de gusto decó mientras que, el nombre del autor se ha colocado en la parte inferior.



La tercera cubierta es mucho más metafórica como también lo es el título de la obra *Pero ellos no tienen bananas* dado que el libro es un relato de las experiencias del autor durante su visita a Nueva York y que lo ha titulado así debido a un gran éxito musical de esos años representado en los teatros de dicha ciudad y que lleva el mismo título. Al parecer el espectáculo surgió por la carencia de bananas en Brasil lo que obligó a disminuir el consumo de esta fruta en New York si bien la acertada frase se atribuye a un vendedor de origen griego que tenía su tienda en

¹⁴⁴⁶ Miquelarena, Jacinto. *Veintitrés*. Madrid, Espasa Calpe, 1934.

¹⁴⁴⁷ Miquelarena, Jacinto. *El gusto de Holanda*. Madrid, Espasa Calpe, 1929.

¹⁴⁴⁸ Miquelarena, Jacinto. *Pero ellos no tienen bananas*. Madrid, Espasa Calpe, 1930.

Long Island. Sea como fuere la frase se convirtió en el título de una canción y hemos localizado una partitura cuyo título en inglés *Yes, we have no bananas*¹⁴⁴⁹ que reproduce la frase si bien es posterior en el tiempo a la edición de la obra de Miquelarena.

La cubierta de la partitura es también humorística y sarcástica. En ella una familia de raza negra, dibujada según los esquemas caricaturescos de los dibujos humorísticos de los chistes de los periódicos o las historietas cómicas, con gruesos labios rojos y faldas de paja imploran a un mono devorador de bananas que les de alguna de las codiciadas frutas. La cubierta de la obra musical se completa con un paisaje desértico en el que se vislumbra una palmera. La composición está perfectamente equilibrada y el peso visual se distribuye entre los elementos esenciales de la composición que se completa con una tipografía de formas geométricas en color rojo que destaca sobre el fondo blanco. La ilustración está firmada por Stuart del que no tenemos noticias biográficas.



Sin embargo, la cubierta de Rivero Gil para el libro de relatos es completamente diferente ya que se centra en la representación de un personaje que está sentado en una silla inclinada dado que solamente apoyan en el suelo las patas traseras. Se encuentra fumando plácidamente una pipa y las piernas levantadas formando casi un ángulo recto con el cuerpo. La referencia a los Estados Unidos está en los colores elegidos por el artista azul, blanco y rojo, colores de la bandera americana que están presentes en la indumentaria del personaje, blanco para la camisa, azul para los pantalones y el rojo para el pelo y los zapatos de gran tamaño y muy visibles. Rivero Gil ha obviado cualquier referencia al tema de las bananas e incluso a los espectáculos musicales.

La cubierta se completa con una tipografía de formas geométricas en las que se alternan los tres colores, blanco, rojo y azul.

Las tres cubiertas son atrevidas, dinámicas, atractivas y originales por lo que causan impacto en todos aquellos que las contemplan.

10.4.2. Los nuevos paisajes urbanos

El desarrollo de las ciudades, el triunfo de la arquitectura moderna con sus elevados edificios y con las grandes chimeneas de las fábricas en las periferias de los barrios de la burguesía pero que proliferan en los barrios de los obreros. Esa amalgama y diversidad de imágenes aparecen representadas en las cubiertas de libros a veces como denuncia de las diferentes condiciones de vida de los estratos sociales. En algunas ocasiones se trata de ensoñaciones o de estereotipos que son difundidos por las revistas ilustradas y, posteriormente, por el cine. Estos paisajes

¹⁴⁴⁹ *Yes we have no bananas. O refrian norte-americano mais popular. One step ou Fox-Trot. Sassetti, 193-.*

a veces están vinculados a lugares concretos, fácilmente identificables y que despertaban el interés y el asombro de los posibles lectores, otros por el contrario son fruto de la imaginación e interpretación del artista.

Una de las primeras representaciones de la urbe moderna la encontramos en la cubierta de la obra de Alberto Díaz para la obra de Rafael Cansinos Assens *El movimiento VP*¹⁴⁵⁰ en la que observamos diferentes elementos de distintos lenguajes artísticos como el cubismo y el futurismo. De este último apreciamos su admiración por la velocidad, representada en la cubierta por un avión en pleno



vuelo ya que su hélice está girando como lo demuestran los diferentes círculos concéntricos que se han dibujado. La propia disposición de la composición, en oblicuo acentúa esa sensación de dinamismo. El resto de los elementos que componen el dibujo están fragmentados siguiendo los principios del cubismo. La composición se equilibra a través de dos elementos: el sol, dibujado casi de manera infantil y el coche que aparece en el ángulo inferior izquierdo. La figura humana se ha representado con una forma romboidal. Es una cubierta que es una exaltación de los nuevos modelos de vida, de los avances técnicos y del progreso en general.

La cubierta se completa con una tipografía construida a base de formas geométricas, posiblemente realizada por el propio artista, en la que el nombre del autor y el título de la obra se han colocado en la parte superior mientras que el de la editorial en la parte inferior.



También se deja a la imaginación del artista representar las nuevas ciudades de los Estados Unidos que en esos años ya alimentaban lo que se denominó, posteriormente, *el gran sueño americano* debido a su poderosa industria, su desarrollo técnico, su arquitectura de rascacielos y sus diferentes manifestaciones artísticas como el cine. Este país llamaba poderosamente la atención de los europeos que contemplaban la formación de un nuevo gigante por lo que no es de extrañar que el número de publicaciones sobre la nueva nación se incrementara. Las materias de las publicaciones fueron muy variadas desde la exaltación de la vida americana, las descripciones de las ciudades más importantes, su teatro, cine y artistas. Dentro de este grupo encontramos la obra de Antonio Heras *De la vida norteamericana*¹⁴⁵¹ ilustrada F. Moré de la Torre que nos presenta uno de los estereotipos más difundidos de los Estados Unidos como es el desarrollo urbanístico con la construcción imparable de rascacielos y la acelerada vida social, aspectos que este país que trata de exportar al resto de países occidentales.

¹⁴⁵⁰ Cansinos Assens, Rafael. *El movimiento VP*. Madrid, Mundo Latino, 1922.

¹⁴⁵¹ Heras, Antonio. *De la vida norteamericana. Impresiones frívolas*. Madrid, Espasa Calpe, 1929.

En la cubierta se presenta una calle ancha, limitada a ambos lados por altos edificios y, al fondo de la misma, aparece un gran luz proveniente de la iluminación de vallas publicitarias que anuncian multitud de productos entre ellos los espectáculos pues en la parte inferior aparecen dos siluetas humanas que sostienen una tela a modo de telón y que nos descubren el escenario descrito.

Es una cubierta donde predominan las formas geométricas con una clara influencia del Art Decó que también se manifiesta en la tipografía dibujada en tinta roja que combina con el naranja que son los colores predominantes en toda la cubierta.



Una visión de la nueva ciudad, en este caso es de Nueva York es la que nos ofrece el artista Herreros Escrivá que ilustra la cubierta de la obra de Paul Morand que lleva por título *Nueva York*¹⁴⁵². Sobre un fondo color azul claro el artista nos presenta unos rascacielos en contrapicado para producirnos una mayor sensación de monumentalidad y altura siguiendo los principios de los artistas constructivistas rusos.

Para evidenciar las luces y las sombras utiliza diferentes tonos de azul que también indican diferentes planos y crea un bello juego de luces y sombras sobre los grandiosos edificios.

Toda la composición presenta muchos elementos angulosos lo que produce en el espectador cierta sensación de dureza y agresividad para alertarnos que en esta bella ciudad no todo es belleza sino que también la vida puede ser dura en esas grandes urbes que olvidan la dimensión humana.

Esta sensación se ve reforzada por la franja blanca en la que se inscribe el título para el que se utiliza tinta roja con unos sombreados más tenues y una tipografía de palo seco similar a las letras creadas en la Bauhaus.

La franja tiene un contorno irregular, formando ángulos muy puntiagudos, a semejanza de esquirlas de cristales que se multiplican en distintos planos coloreados de nuevo en varios tonos de rojo y azul.

Los colores elegidos para esta cubierta son el blanco, azul y rojo que a su vez son los colores de la bandera de los Estados Unidos.

El nombre del autor, colocado en la parte superior, forma un semicírculo, suaviza la composición, une los edificios y emplea dos de los colores predominantes el blanco y el azul para que destaquen sobre el fondo de la cubierta.

¹⁴⁵² Morand, Paul. *Nueva York*. Madrid, Ulises, 1930.

De nuevo nos encontramos la representación de la gran ciudad americana en la cubierta de la obra de John Dos Passos *Manhattan Transfer*¹⁴⁵³ donde se presenta una visión de la ciudad de nuevo en contrapicado pero, en esta ocasión, el edificio dibujado ocupa la práctica totalidad de la cubierta. No se llega a percibir el final del edificio ya que su tejado se escapa a los ojos del espectador por el borde superior de la cubierta siendo más semejante a una fortaleza medieval que a un edificio del siglo XX. Refuerza esta visión de la moderna ciudad el color ocre y el fondo negro. Esta cubierta Juan Manuel Bonet se la atribuye a José Robles Pazos.



La tipografía del título, de trazo fino y de palo seco, se ha colocado en mitad de la cubierta y sobre el centro del edificio a modo de anuncio publicitario.

Una cubierta en la que se representa de nuevo otra ciudad de los Estados Unidos utilizando unos rascacielos en contrapicado, en esta ocasión la ciudad de Chicago, es la cubierta de la obra de Geo London *Dos meses con los bandidos de Chicago*¹⁴⁵⁴ de Geo London que no está firmada.



En ella, en la parte central, se ha dibujado un conjunto de rascacielos en contrapicado en color blanco sombreados en ocre. Debajo de esta mole, pues su disposición y forma semejan a una montaña, aparecen las sombras de dos individuos que pasean.

Toda la ilustración en tonos claros destaca poderosamente sobre un fondo negro que indica, con una sutil metáfora, que la bella ciudad de Chicago alberga algunos lugares de gran peligro donde reina el imperio de los gánsteres.

De esta cubierta hay que reseñar su tipografía original, de gusto decó, realizada con formas geométricas. El nombre del autor se ha colocado en la parte superior pero el título se encuentra en la parte inferior de la cubierta y no mantiene una línea recta sino que algunas palabras forman semicírculos lo que da dinamismo a la cubierta y aligera el peso visual de la mole de los edificios a la vez que integra a la perfección la tipografía dentro de la totalidad de la composición que es considerada un elemento más de la misma.

Una cubierta que llama poderosamente la atención por su modernidad, a pesar de su temprana edición de 1915, es la cubierta de la obra de J.H. Wells *Cuando despierte el durmiente*¹⁴⁵⁵ en la que aparece una firma no legible y que reproduce la nueva concepción de la ciudad del siglo XX. De nuevo la cubierta hace



¹⁴⁵³ Dos Passos, John. *Manhattan Transfer*. Madrid, Cenit, 1929.

¹⁴⁵⁴ London, Geo. *Dos meses con los bandidos de Chicago*. Barcelona, Publicación Mundial, 1931.

¹⁴⁵⁵ Wells, J.H. *Cuando despierte el durmiente*. Madrid, Sociedad Editorial de España, 1915.

referencia al nuevo modelo de desarrollo norteamericano. Este desarrollo, en algunas ocasiones, roza la ciencia ficción debido a los grandes edificios que bordean las avenidas por las que discurren automóviles cada vez más veloces, los cielos también son surcados por aviones que evolucionan con gran rapidez y se convierten en el nuevo transporte para cubrir en el menor tiempo posible grandes distancias. El artista ha dibujado un conjunto de altos edificios con suaves líneas que llenan la parte central de la cubierta. Es un paisaje novedoso pues todavía no existían tantos rascacielos juntos y menos aún en las ciudades españolas por lo que sugiere que cuando alguien despierte, tal y como reza el título verá el entorno completamente cambiado o también el nuevo imperio que será el que provenga de los Estados Unidos.

La cubierta para esta obra de Wells, autor que en gran parte de sus obras trata temas futuristas y de ciencia ficción, es una cubierta de gran simplicidad de recursos pero de gran fuerza expresiva. Los edificios que se alzan majestuosos están apenas esbozados con un contorno de líneas y las ventanas están dibujadas como pequeñas manchas.

Por el cielo se ven grandes pájaros negros que son las nuevas aeronaves que sobrevuelan la ciudad. El punto de fuga de la composición proporciona una mayor sensación de realismo y de belleza que recuerda algunos de los carteles cinematográficos de esos años. A pesar de ser una cubierta carente de color al estar está realizada en grafito negro llama poderosamente la atención.

La cubierta destaca también por su tipografía de gran claridad y modernidad, modernidad que se aprecia en el conjunto de toda la composición como hemos destacado.



Alejada en el tiempo con respecto a la cubierta descrita pero en la que también se dibuja un conjunto de edificios que pretenden ser la imagen de los Estados Unidos es la cubierta firmada por Cataluña para la obra de André Siegfried *Los Estados Unidos de hoy*¹⁴⁵⁶ donde se representa de nuevo un conjunto de rascacielos desde el aire. El dibujo está hecho a tres tintas, rojo, negro y blanco este último es también el color del fondo. Tras estos edificios se puede percibir el mar o un río por lo que pudiera tratarse nuevamente de Nueva York, ciudad que ya ejercía una enorme fascinación en todos aquellos viajeros que la visitaban.

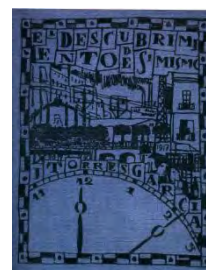
Es un dibujo, muy decorativo, atractivo y simple está realizado a base de líneas rectas.

¹⁴⁵⁶ Siegfried, André. *Los Estados Unidos de hoy*. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1932.

Atractiva es también la tipografía escogida para el nombre del autor. El título se ha colocado a continuación, ambos ubicados en la mitad superior de la cubierta y escritos en color rojo para el autor y en negro para el título. La tipografía está compuesta por formas geométricas al igual que las siglas de la editorial colocadas en la parte inferior de la cubierta.

Joaquín Torres García ilustra la cubierta de su propia obra *El descubrimiento de sí mismo*¹⁴⁵⁷ en la que sobre un fondo azul oscuro Torres García nos representa una ciudad con los edificios colocados en planos superpuestos fiel a su estilo constructivista. En la parte inferior se puede apreciar una semiesfera de un reloj que marca las 12.10, probablemente de la noche dado el color azul oscuro de la cubierta.

El título y el nombre del autor se han colocado formando parte de la ilustración puesto que cada letra del título está incluida en un cuadrado como si de un edificio se tratara mientras que el nombre del autor rodea la semicircunferencia del reloj.



La tipografía pudiera ser dibujo del propio artista debido a la originalidad y variedad de la misma.

En la cubierta que ilustra la obra titulada *El teatro norteamericano de vanguardia*¹⁴⁵⁸ el artista representa en el ángulo inferior derecho a una pareja en plena representación teatral. Sin embargo, lo que atrae la atención es el paisaje urbano que aparece como fondo. En él hay una gran escalera que conduce a un edificio que, en esta ocasión, no es un rascacielos sino una casa a modo de cubo propia de la arquitectura racionalista. La escena la ilumina un farol de pared y un árbol sin hojas acentúa el dramatismo de la escena.



Es una cubierta que evoca las escenografías de los primeros cineastas expresionistas alemanes que, posteriormente, se trasladaron a los Estados Unidos donde continuaron con el ejercicio de ejercer su actividad artística.

Los colores predominantes son el gris y el amarillo lo que potencia la sensación de misterio e irrealidad del lugar.

La tipografía escogida para el título, colocado en la parte superior de la cubierta, está toda ella formada por formas geométricas a dos colores: blanco y gris y es de gran belleza y originalidad.

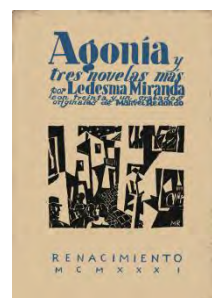
En la parte inferior se hace una relación de las obras de los dramaturgos norteamericanos recogidos en la obra donde se combina una letra clásica, similar a la empleada para muchos de los créditos cinematográficos para el nombre del

¹⁴⁵⁷ Torres García, Joaquín. *El descubrimiento de sí mismo*. Gerona, s.n. , 1917.

¹⁴⁵⁸ *El teatro norteamericano de vanguardia*. Madrid, Aguilar, 1936.

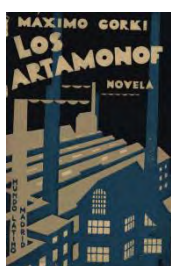
autor mientras que para el título de la obra se emplea una tipografía moderna, de palo seco, ambas en tinta blanca para destacar sobre el fondo negro.

Un conjunto de edificios componen también la cubierta que ilustra la obra de Ledesma Miranda *Agonía y tres novelas más*¹⁴⁵⁹ con una cubierta ilustrada por Manuel Redondo que también realiza los 31 grabados que se encuentran en el interior de la obra.



En la cubierta aparece un paisaje urbano de inspiración constructivista junto a elementos cubista. Junto a los edificios que son los elementos más principales de la composición pues las personas que dibuja, tanto asomadas a las ventanas como en la calle, tienen una menor importancia a pesar de estar realizadas con fuertes trazos de color negro de inspiración expresionista. Los colores son el blanco y el negro. La ilustración ocupa la parte central de la cubierta y, a su alrededor, hay unos amplios márgenes de color blanco. El margen superior, el más ancho, se ha destinado para el título en el que se mezclan diferentes tipos de letra debido a longitud del título y de la variada información que proporciona sobre el ilustrador de la obra.

Todos los textos se han escrito en tinta azul. En la parte inferior se ha escrito el nombre de la editorial y la fecha de edición. Es una cubierta artística donde se conjugan varios lenguajes y en la que se puede apreciar la simbiosis entre el arte y la literatura ya que ambas informaciones aparecen en la cubierta para hacer más interesante la adquisición de la obra.



Manuel Benet nos presenta su interpretación de la nueva urbe a través de la cubierta de la obra de Máximo Gorki *Los Artamonov*,¹⁴⁶⁰ obra que no se ha incluido dentro del apartado de escritores rusos para mostrar la interpretación del artista Manuel Benet de las nuevas ciudades. En este nuevo trabajo Benet opta por una visión desde lo alto de un espacio urbano compuesto por naves industriales que surgen junto a las viviendas.

Se representa un nuevo paisaje urbano compuesto por naves industriales que surgen junto a las viviendas. Es un paisaje realizado a base de líneas rectas, figuras geométricas y tintas planas con una perfecta combinación del color azul con un color verde agrisado, como también es gris y sombría la vida y las condiciones de trabajo en las fábricas. El fondo es de color negro y sólo se utiliza el blanco para indicar que tras las ventanas de las viviendas hay luz donde moran personas. La composición se hace en diagonal para resaltar la verticalidad de las chimeneas de las fábricas como rectángulos que se alzan imponentes en la composición. No se ha representado a ningún personaje. Esta presencia de las

¹⁴⁵⁹ Ledesma Miranda. *Agonía y tres novelas más*. Madrid, Renacimiento, 1931.

¹⁴⁶⁰ Gorki, Máximo. *Los Artamonov*. Madrid, Mundo Latino, 1929.

fábricas nos sugiere cómo las fábricas pueden llegar a ser más importantes que las personas con independencia de que se necesite la fuerza humana para mover las máquinas.

La letra escogida es una letra de trazo grueso, de palo seco, de formas geométricas tanto para el título como para el autor de la obra pero entre ellas existen diferencias no sólo relativas al tamaño, mucho mayor para el título, sino porque éste está colocado formando un semicírculo lo que rompe la rectilineidad del dibujo.

Las nuevas urbes son símbolo de desarrollo pero también de pobreza, especialmente la parte de los suburbios donde los obreros viven junto a las fábricas, en unas viviendas en las que no existen las comodidades de las casas de los nuevos barrios burgueses. En estos barrios obreros se lucha para combatir las desigualdades sociales y para lograr una vida mejor. Esta idea de lucha a partir de las zonas donde se concentran las fábricas es la imagen que el artista Oliva nos pretende transmitir en su cubierta para la obra de Eliseo Reclús *Evolución y revolución*¹⁴⁶¹. En ella se representa, por medio de una vista aérea, un conjunto de casas y chimeneas humeantes de fábricas. El paisaje urbano, que aparece en la sombra, se ha colocado en la parte inferior de la cubierta, en diagonal, para reforzar la idea de los diferentes movimientos sociales que pueden desarrollarse en ese entorno. De hecho, el humo de una de las chimeneas se eleva alto hacia el cielo y conforma una luminosa estrella que ilumina el paisaje.



En la cubierta destaca el color del cielo que no llega a ser oscuro debido a la luz de la estrella revolucionaria.

En el centro de la cubierta se ha escrito el título, en color blanco, que presenta una ligera inclinación. La tipografía del título es de gusto decó mientras que la del nombre del autor está escrito con una letra cursiva manual.

Las nuevas ciudades, nunca antes concebidas, con sus grandes bloques de cemento transforman el imaginario colectivo y, como hemos visto con la cubierta de la obra de Wells, abren el camino a imaginar ciudades de ciencia ficción en la que la vida se desarrollará en un entorno diferente y superará con creces la modernidad de los años veinte.



Una anticipación de ese futuro es la de la obra de Edwards Bellamy *El año 2000*¹⁴⁶² dibujada por Manuel Monleón. Sobre un fondo azul que sugiere la noche dibuja un edificio cuyos bordes son de color amarillo. Tiene una forma similar a la de una pirámide y asemeja a un bunker que presenta ventanas solamente en el frente

¹⁴⁶¹ Reclús, Eliseo. *Evolución y revolución*. Barcelona, Maucci, 193-.

¹⁴⁶² Reclús, Eliseo. *El año 2000*. Valencia, Estudios, 193-.

del mismo. Es un paisaje algo sórdido, donde las personas han sido sustituidas por máquinas e incluso herramientas como un gran martillo que aparece en el ángulo inferior derecho que no está movido por ningún brazo pero son las herramientas que sirven para forjar el futuro.

Destaca la tipografía del título, en relieve, donde se combina el blanco con el amarillo y se asemejan más a un anuncio o a unos créditos de una película. En esta composición Monleón nuevamente nos sorprende puesto que se aparta de su forma más característica como es el fotomontaje.

El modelo de edificio piramidal, similar a las pirámides de Egipto construidas como un monumento sagrado destinado a preservar la eternidad de sus moradores, es retomado, al igual que hemos visto en la cubierta de Manuel Monleón, por Francisco Rivero Gil para ilustrar la obra de Julio Camba *La ciudad automática*¹⁴⁶³. En ella se representa una pirámide vista en contrapicado y con una ligera inclinación y cuyo vértice superior está compuesto por el título mientras que la base es un bloque sólido en el que una cara está en rojo y la otra en negro y que sustenta al título y de la que sale un tubo de escape de un coche.



La cubierta está realizada en una tricromía de amarillo, rojo y negro siendo amarillo el fondo de la cubierta como el tubo de escape. El rojo se utiliza tanto para un lado de la pirámide como para la tipografía del lado izquierdo mientras que el lado derecho es color utilizado es el negro.

Es una de las cubiertas más logradas de Rivero Gil por su simplicidad, belleza y modernidad en la que se ha integrado la tipografía en el dibujo de tal forma que es un elemento indispensable para la composición.

Dos obras de Félix Urabayen están ilustradas de nuevo por Benet y ambas editadas por Espasa Calpe pero el tratamiento en ambas es completamente diferente al visto anteriormente. En una de ellas titulada *Por los senderos del mundo creyente*¹⁴⁶⁴ el artista opta por una ilustración de un paisaje urbano. Es un paisaje en el que se representan los monumentos arquitectónicos que forman el patrimonio de nuestro país como puede ser la solemnidad y monumentalidad de una gran catedral con su campanario y su correspondiente templo que se alzan imponentes sobre un fondo amarillo en el que destaca, en color gris, el edificio. La tipografía, en color negro y de gusto decó, es de fácil lectura y está, lógicamente destinada para el nombre del autor y el título de la obra colocados ambos en la parte superior de tal forma que el título se sobrescribe sobre las agujas del campanario.



¹⁴⁶³ Camba, Julio. *La ciudad automática*. 2ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 1934.

¹⁴⁶⁴ Urabayen, Félix. *Por los senderos del mundo creyente*. Madrid, Espasa Calpe, 1928.

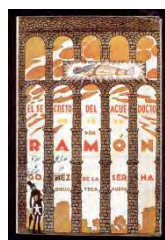
En la segunda obra del mismo autor, titulada *Serenata lírica para la vieja ciudad*¹⁴⁶⁵ la cubierta cambia radicalmente de tonalidad ya que en ella predomina el color magenta para las edificaciones representadas como son la de un puente de estilo romano y una ciudad de gruesos muros en cuya cima se alza solemne un alcázar. En un plano inferior se puede divisar el campanario de una iglesia románica. Estas grandes edificaciones destacan, como grandes manchas de color, sombreadas en negro, sobre el cielo azul atravesado por algunas nubes de color blanco. Los edificios están colocados en la mitad inferior de la cubierta hacia el lado derecho mientras que la superior se reserva para el título y el nombre del autor ambos escritos en tinta negra con una tipografía de gusto decó.



Ambas cubiertas presentan una ilustración correcta pero carentes de la modernidad presentes en otros trabajos de Manuel Benet.



Otro título de Félix Urabayen, igualmente editado por Espasa Calpe, titulado *Centauros del Pirineo*¹⁴⁶⁶ la cubierta está realizada por Francisco Rivero Gil y de nuevo en ella encontramos la gran mancha de tinta, técnica característica de este artista que, en esta ocasión dibuja una figura humana. En la parte central se ha colocado un personaje que camina por un plano inclinado de color tierra indicando que asciende por una camino. En sus hombros lleva dos pesados sacos que no le impiden, sin embargo continuar su marcha. A sus pies aparece una gran esfera blanca como si se tratara de la luna y que además nos indica la altura que ha escalado el protagonista de su ilustración. Es un dibujo atractivo que se completa con una tipografía hecha de formas geométricas, de gusto decó, modelo recurrente en la mayoría de las cubiertas de Rivero Gil.



La obra de Ramón Gómez de la Serna *El secreto del acueducto*¹⁴⁶⁷ presenta en su cubierta un conocido monumento español; el acueducto de Segovia que, colocado en primer plano, es el motivo principal de la cubierta. Sobre la segunda fila de arcos se ha colocado una momia que atrae la atención al paseante que se ha dibujado en el ángulo inferior izquierdo. Es una cubierta realizada de forma simple como corresponde a los dibujos humorísticos y caricaturescos pero, en este caso, la caricatura no es la de un ser humano sino la de un monumento bien conocido la que da entrada a la obra humorística del propio Gómez de la Serna.

En la cubierta predominan los colores ocre y blanco. Ocre para las piedras que conforman el acueducto y blanco para el horizonte. La composición se

¹⁴⁶⁵ Urabayen, Félix. *Serenata lírica a la vieja ciudad*. Madrid, Espasa Calpe, 1934.

¹⁴⁶⁶ Urabayen, Félix. *Centauros del Pirineo*. Madrid, Espasa Calpe, 1928.

¹⁴⁶⁷ Gómez de la Serna. *El secreto del acueducto*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1922.

completa con una tipografía de palo seco, decorativa, en la que se emplea la tinta roja para el título, el nombre del autor y el de la editorial.

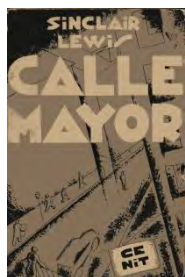
De Ramón Puyol son una serie de cubiertas que nos representan paisajes urbanos muy diferentes entre sí y que una vez más nos muestran la riqueza expresiva de este artista.

Una de ellas es la de la obra de Arthur Holitscher *El Baedeker de los locos*¹⁴⁶⁸ en la que Puyol abandona la técnica de tintas planas propias de los carteles publicitarios y opta por un dibujo en el que predominan las formas geométricas más próximas a un neo cubismo. Puyol ha dibujado una ciudad donde los edificios están representados de manera esquemática y son un conjunto de formas geométricas que nos muestran una ciudad irreal, soñada por el hombre que se aparece sobre un puente y cuya silueta es proporcionalmente más grande que el resto de los elementos. La visión de ese paisaje urbano produce una sensación de opresión y soledad reforzada por la presencia de esa figura humana solitaria.



Los colores elegidos son sobrios y está realizada en colores grises para reforzar las luces y las sombras.

La única nota de color la proporciona la tipografía de color rojo colocada en la parte superior. El título se ha escrito formando un arco con una tipografía de trazo grueso y el nombre del autor, en menor tamaño, encima del título en tinta blanca.



Un nuevo paisaje urbano del mismo artista, en el que de nuevo el color predominante es el gris es el que ilustra la cubierta de la obra de Lewis Sinclair *Calle Mayor*¹⁴⁶⁹. En ella dibuja una calle de una gran urbe representada en picado y en la que prescinde de representar los grandes edificios propios de una calle moderna. En este caso la altura del edificio la indica la misma composición puesto que el artista la ha dibujado desde su punto de visión que está a una buena altura de la calzada y aceras por donde pasean los transeúntes, dibujados de forma esquemática. Se trata de seres anónimos mientras que la calle se hace monumental debido al tamaño de sus anchas calles y amplia calzada por donde transitan los automóviles.

La tipografía es de gusto decó, hecha con formas geométricas en color blanco, que destaca sobre el gris predominante en el resto de la cubierta. El título ocupa casi la mitad de la parte superior debido al gran tamaño de su tipografía mientras que el nombre del autor se ha colocado encima del título pero a un

¹⁴⁶⁸ Holitscher, Arthur. *El Baedeker de los locos*. Madrid, Cenit, 1930.

¹⁴⁶⁹ Sinclair, Lewis. *Calle Mayor*. Madrid, Cenit, 1931.

tamaño mucho menor y presenta la peculiaridad de estar colocado en el centro en dos líneas lo que armoniza y equilibra la totalidad de la composición.

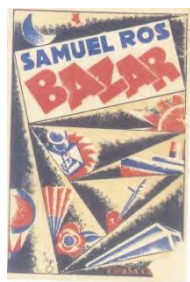
Del paisaje de una calle prácticamente monocroma en grises a una calle dibujada con un colorido más vivo de colorido es la cubierta que Puyol hace para la obra titulada *La calle sin nombre*¹⁴⁷⁰ en la que reproduce una calle utilizando diversas formas geométricas que en lugar de eliminar la perspectiva, estos planos por su disposición la producen en un bello juego de luces y sombras. Estas formas están colocadas en diagonal para dar mayor sensación de profundidad en una bella combinación de colores azul y blanco. La composición se completa con un farol en el ángulo inferior izquierdo y con una tipografía de gusto decó tanto para el autor de la obra como para el título y el nombre de la editorial que, a diferencia de los primeros que están colocados en la parte superior y en diagonal, la editorial está en la parte inferior y en posición recta horizontal.



Extraña cubierta de Puyol es la que ilustra la obra de F. Feuchwanger *La duquesa fea*¹⁴⁷¹ en la que el artista parece querer experimentar con el surrealismo por lo que dibuja una gran araña en oblicuo desde el lado izquierdo y que ocupa al menos dos tercios de la cubierta. La araña está dibujada de forma realista y parece que está en plena actividad construyendo su tela que, sin embargo, no es perfecta porque en el lado derecho deja entrever una pared de ladrillo y, en la parte superior una imagen de una ciudad irreal, construida a base de elementos extraños como una rueda dentada y diferentes formas geométricas que no se dejan atrapar por la araña puesto que la podemos apreciar dado la tela de araña se ha roto en ese punto.

Hay que destacar la tipografía del título, muy decorativa, en consonancia con el predominante gusto decó de esos años.

Es una cubierta inquietante, que encierra un mensaje ambiguo por lo que en este caso el artista ha preferido anteponer la creación artística a cualquier otra premisa.



Una calle en la que encontramos diversos lenguajes superpuestos que componen la cubierta es la ilustrada por Tono para la obra *Bazar*¹⁴⁷² de Samuel Ros. En ella, como si se tratara de un auténtico bazar en el que podemos encontrar todo tipo de objetos Tono dibuja su cubierta con infinidad de objetos desvinculados unos de otros. De hecho está presente la luna acompañada de estrellas pero también el sol, una flor, un abanico,

¹⁴⁷⁰ Aymé, Marcel. *La calle sin nombre*. Madrid, Cenit, 1931.

¹⁴⁷¹ Feuchwanger, F. *La duquesa fea*. Madrid, Cenit, 1931.

¹⁴⁷² Ros, Samuel. *Bazar*. Madrid, Espasa Calpe, 1928.

un farol en una amalgama distribuida en diferentes planos en forma de triángulos. Los colores predominantes son el negro, el rojo y el azul junto al color blanco de la cubierta. El nombre del autor y el título de la obra se han colocado en la parte superior de la cubierta en un gran rectángulo de color blanco donde la tipografía azul destinada al nombre del autor y roja para el título que destacan sobre el resto de los elementos de la cubierta. El nombre de la editorial aparece en la parte inferior escrita con una tipografía de pequeño tamaño que casi pasa desapercibida. La tipografía empleada es de palo seco lo que favorece que destaque en el conjunto de la cubierta.

Una nueva interpretación del cambio que sufren las ciudades lo encontramos en la cubierta realizada por García Ascot para la obra de Georges Erkhoud *La nueva Cartago*.¹⁴⁷³ El artista, de nuevo, ha representado las fábricas con sus humeantes chimeneas que conviven junto a las viviendas formando barriadas. En esta cubierta el artista ha prescindido de todo tipo de realismo y ha utilizado una serie de planos estructurados de tal forma que son estos mismos planos los que dan la sensación de profundidad a la composición ejecutando un dibujo singular, moderno y atractivo.



Los colores de la cubierta son vivos, contrastados, lo que en alguna medida lo hace deudor del neoplasticismo si bien el artista no puede llegar a prescindir de las formas que representen edificios aunque éstos estén apenas esbozados por medio de los rectángulos y cuadrados de color blanco que representan ventanas y puertas.

La tipografía es también de una gran belleza y originalidad, basada en formas geométricas, decorativa y, posiblemente, creación del propio artista puesto que en España no existían gran variedad de tipos que permitieran los juegos tipográficos que aparecen en esta cubierta.

Las ciudades que suelen deslumbrar a sus visitantes también esconden en sus calles y callejuelas misterios unidos a sucesos acaecidos en ellas y que se transforman en leyendas que forman parte de la memoria colectiva de sus habitantes y de la propia urbe.



Una extraña callejuela es la que se reproduce en la obra de Antonio Hoyos Vinent *Sangre sobre el barro*¹⁴⁷⁴ en la se representa una callejuela similar a las que aparece en las películas del director cinematográfico alemán Friedrich Wilhelm Murnau y sus paisajes expresionistas. En la cubierta aparece, en el lado izquierdo, una figura humana se apoya en la pared sorprendida de la visión que contempla puesto que en la pared opuesta aparece un Cristo crucificado iluminado

¹⁴⁷³ Erkhoud, Georges. *La nueva Cartago*. Madrid, Zeus, 1930.

¹⁴⁷⁴ Hoyos y Vinent, Antonio. *Sangre sobre el barro. Paisajes patológicos*. Madrid, Castro, 1932.

por una luz roja que contrasta con el azul y negro predominantes en la cubierta. Es ésta la única luz puesto que incluso un farol de pared que se ha dibujado no está encendido. El artista, anónimo, también ilumina la figura humana con la misma luz roja para equilibrar la composición y distribuir el peso visual entre las dos figuras el Cristo y el hombre que contempla la escena.

La tipografía es de palo seco, de gusto decó, tanto para el nombre del autor como para el título de la obra, colocados ambos en la parte superior pero con diferentes tintas puesto que la blanca se destina al autor y la roja para el título.

Las calles, como hemos visto en la cubierta anterior también tienen su misterio y en ellas pueden suceder hechos terribles, misteriosos como nos induce a imaginar la cubierta realizada por J. Sanz del Poyo en su cubierta para la obra de



Cecil Freeman Gregg *Misterio en Moor Street*¹⁴⁷⁵. En ella se nos presenta una estrecha calle al final de la cual aparece una gran mansión que está iluminada por los potentes faros de un coche que aparece en el lado izquierdo de la calle. Todo es oscuridad, incluso las ventanas del edificio donde se encuentra el coche están apenas iluminadas y tampoco un farol, colocado en la acera de la derecha, emite luz. Debajo del mismo se puede apreciar la sombra de la silueta de un hombre que contempla la escena.

Ese gran haz de luz obliga al espectador a fijar la mirada en la mansión, sin posibilidad de desviar la mirada hacia otros elementos. Es una cubierta en la que dominan las líneas rectas y la visión tomada desde arriba nos hace ser espectadores de algún suceso misterioso que ha ocurrido o va a ocurrir, alentando el misterio que solamente se desvelará a través de la lectura de la obra.

La cubierta se completa con una tipografía de palo seco, de gusto decó en la que el título y el nombre del autor se colocan en la parte inferior de la misma, mientras que la colección ocupa una posición destacada en el lado izquierdo de la cubierta.

Un paisaje urbano sirve de fondo a Francisco Rivero Gil para ilustrar la cubierta *Noches de Londres*¹⁴⁷⁶ de Thomas Burke en la que nos presenta, de forma esquemática, las casas de los suburbios de Londres que se recortan sobre el fondo de color intenso azul y en las que las ventanas son simples manchas blancas. Destaca, junto a las viviendas de baja altura, la sombra del campanario de una iglesia que se alza imponente. El artista nos ubica en dicha ciudad por la representación, en primer plano y que ocupa la mitad de la cubierta, del rostro y parte del uniforme de un policía londinense, el tradicional “Bobby” inglés, garante de la seguridad y el orden en la ciudad. El dibujo está realizado con una línea



¹⁴⁷⁵ Griegg, Cecil Freeman. *El misterio de Moor Street*. Zaragoza, Letras, 193--

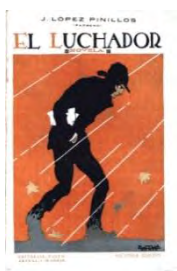
¹⁴⁷⁶ Burke, Thomas. *Noches de Londres*. Madrid, Ulises, 1930.

simple y manchas de tinta plana que recortan el contorno de la figura toda ella de intenso color negro, color que se equilibra con el negro del campanario ya mencionado.

También contribuye a distribuir el peso visual el color del título, ubicado en la parte inferior de la cubierta y colocado sobre el negro intenso del uniforme de policía. Éste se ha escrito con tinta blanca, con una tipografía compuesta con formas geométricas muy decorativas a la par que atractivas. Es una tipografía de trazo grueso ya que ocupa la práctica totalidad de la mitad inferior de la cubierta.

Nuevamente, el peso del título se equilibra al colocar el nombre del autor igualmente en tinta blanca pero en el ángulo superior derecho, con una tipografía de trazo más fino que la empleada para el título.

La lluvia que cae sobre la ciudad está representada en la cubierta de la obra de J. López Pinillos (Parmeno) *El luchador*,¹⁴⁷⁷ firmada por R. Julia del que no conocemos apenas datos y que nos recuerda los dibujos de las revistas ilustradas y de las novelas cortas.



En el centro de la cubierta se ha dibujado a un hombre que camina sin protección bajo la intensa lluvia de otoño que arrastra las hojas secas a su paso. El hombre camina encorvado y los pies se pegan al terreno embarrado. Lleva bajo el brazo unas hojas de papel blanco que destacan vivamente sobre el negro intenso de su indumentaria. El personaje lleva cubierta la cabeza con un sombrero de ala ancha que cubre parcialmente su rostro. La técnica empleada es la de tintas planas. El nombre del autor y el título de la obra se han colocado en una franja ancha blanca en la parte superior de la ilustración. Es una cubierta que parece un homenaje a muchos de los numerosos escritores de esos años que luchaban por ver publicadas sus obras.

La tipografía escogida es la letra romana y, en este caso, se ha hecho una bella combinación con las iniciales tanto del artículo como del nombre que son de color naranja, el mismo naranja del fondo de la ilustración en total compenetración y acto creativo de la cubierta y de la tipografía de la misma.

Si Rivero Gil nos ubicaba en Londres sin dibujar ningún edificio característico de esta ciudad solamente a través de su conocido cuerpo de policía, en la cubierta de la obra *La fiesta árabe*¹⁴⁷⁸ de Jean y Jerome Tharaud el artista B. Simonet representa un patio árabe donde posiblemente se lleve a cabo la fiesta que se indica en el título.

¹⁴⁷⁷ López Pinillos, J. (Parmeno). *El luchador*. 2ª ed. Madrid, Pueyo, s.a.

¹⁴⁷⁸ Tharaud, Jean y Jerome (Seud. de Charles y Ernest). *La fiesta árabe*. Madrid, Ulises, 1931.

En ella aparecen unas construcciones en perspectiva de diversos edificios que, debido al modelo de arco en herradura son de inspiración árabe. Estas construcciones constituyen un recinto cerrado y solitario que produce cierta sensación de quietud e irrealidad, algo similar a las ciudades del pintor italiano De



Quirico pero en este caso, se ha sustituido el clasicismo de la cultura occidental por el clasicismo oriental árabe. Toda la ilustración está realizada en colores planos, en la que predominan varios tonos de gris, verde y tierra. El fondo es de color negro, lo que evoca la noche en la que hay un fuerte contraste de luces y sombras que se proyectan en las paredes de los edificios y del suelo. La imagen resulta muy sugerente y atractiva debido al aire misterioso y profundo que envuelve el paisaje y que invita al lector a penetrar en ese mundo árabe exótico y fascinante donde las construcciones estaban también creadas para la satisfacción de los sentidos.

La tipografía utilizada no tiene en absoluto rasgos árabes, recurso al que podía haber recurrido el artista al tratarse de una narración centrada en esta cultura, sino, muy al contrario, los caracteres son en extremo modernos, de formas geométricas y además forman un semicírculo. No están todas ellas alineadas alrededor de la circunferencia lo que nos recuerda, lejanamente, algunas de las composiciones tipográficas de los futuristas.



La arquitectura oriental sirve de nuevo como motivo para ilustrar la cubierta realizada por Emilio Ferrer de la obra de Luis de Oteyza *El tapiz mágico, reportajes mundiales*¹⁴⁷⁹ que tiene un marcado carácter cartelístico ya que nos recuerda algunos de los carteles que anunciaban los famosos Ballets rusos en sus diversas actuaciones en España.

Esta influencia se patentiza especialmente por la utilización de tintas planas y por el fuerte contraste de colores utilizados para la indumentaria de un personaje oriental que vuela subido a un tapiz mágico haciendo honor al título de la obra. También podemos apreciar en el dibujo la experiencia del artista en la ilustración de publicaciones infantiles debido a la composición misma y a la distribución de sus los elementos.

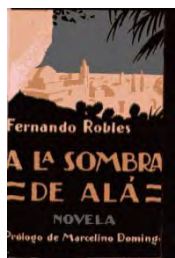
El artista dibuja una ciudad oriental en la parte inferior que es sobrevolada por el personaje sentado a la manera oriental con las piernas cruzadas sobre ese fascinante tapiz que le transporta por los cielos de todos los países.

La tipografía elegida es de gusto decó, de trazo grueso con remates. El título está dispuesto en un semicírculo colocado en el ángulo superior izquierdo y está escrito en dos colores: blanco y verde claro como si la propia letra volara y de la claridad pasara a la oscuridad del firmamento.

¹⁴⁷⁹ Oteyza, Luis de. *El tapiz mágico, reportajes mundiales*. Madrid, Mundo Latino, Renacimiento, 1929.

Es pues una cubierta que junto a la destreza del arte de la composición y del dibujo nos deja entrever cierto ingenuismo para hacer comprensible y atractiva la nueva obra que salía al mercado en una de las muchas editoriales surgidas en esos años y que supusieron una auténtica revolución en el aletargado panorama español de épocas anteriores.

El mundo árabe está vinculado a la iconografía española y, por tanto, no es de extrañar que el motivo de la ciudad árabe de muros blancos se utilice repetidamente para ilustrar obras literarias relacionadas con el mundo islámico como hace Manuel Benet que firma la cubierta para la obra de Fernando Robles, con prólogo de Marcelino Domingo, *A la sombra de Alá*¹⁴⁸⁰. En ella, tras una gran sombra negra que ocupa la mitad inferior de la cubierta, aparece una ciudad blanca en la que se distinguen sus edificios todos ellos con elementos de la arquitectura árabe, mezquitas, minaretes y casas bajas.



El fuerte contraste existente entre el negro de la sombra colocada en primer plano y el fondo de la ciudad blanca se suaviza debido a la introducción de un elemento arquitectónico de color blanco que el artista coloca en primer plano. En el lado derecho de la cubierta, a modo de balcón, se divisa el paisaje mientras que, en el lado izquierdo, ha dibujado un fragmento de una hoja de palmera.

La tipografía elegida es de gusto decó, en color ocre así como el nombre del autor que se ha colocado en la parte inferior sobre la sombra protectora, integrada en la composición y perfectamente construida, de fuerte impacto visual para llamar la atención del posible lector.

Del paisaje del Próximo Oriente viajamos al Lejano Oriente cuando contemplamos la cubierta realizada por el artista valenciano Rafael García Escribá para la obra de Higinio Noja Ruiz titulada *Gandhi, animador de la India*¹⁴⁸¹. En un primer plano, de espaldas, vestido con el traje blanco de la India, nos dibuja a Gandhi, ya mayor, sentado sobre un montículo haciendo un discurso a una gran masa de gente. Al fondo, en la distancia, se aprecian algunas construcciones propias de la arquitectura de la India.



Es una cubierta en la que el autor trata de subrayar el contenido político de la obra centrado especialmente en la figura de Gandhi y su discurso a la masa de ciudadanos indios. La cubierta se completa con una tipografía de gran tamaño de gusto decó destinada al título junto al que aparece el nombre del autor en un tamaño mucho menor.

¹⁴⁸⁰ Robles, Ramón. *A la sombra de Alá*. Madrid, Tipología Yagües, 1928.

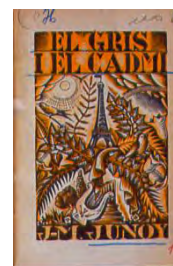
¹⁴⁸¹ Noja Ruiz, Higinio. *Gandhi, Animador de la India*. Valencia, Estudios, s.a.



La imagen de un personaje nuevamente ataviado con una indumentaria oriental, dibujado de espaldas, es el motivo de la cubierta dibujada por Salvador Bartolozzi para la obra de Tomás Borrás *La pared de la tela de araña*.¹⁴⁸² En ella el dibujante ha sustituido cualquier tipo de referencia arquitectónica y se ha ceñido estrictamente al título de la obra. Sobre el fondo negro ha colocado la figura, toda ella vestida de un blanco inmaculado. Su cabeza se cubre también con un turbante blanco. En el fondo aparecen unas rayas de color amarillo que son los hilos de la tela de araña mencionada en el título. Es una cubierta sobria y misteriosa en la que Bartolozzi ha contrastado, como suele ser habitual en la mayoría de sus obras, los colores utilizados

La tipografía es también de color amarillo al igual que los filamentos. Es de gusto decó y el título se ha colocado en la parte inferior sobre el que se asienta la figura. Por el contrario, el nombre del autor está colocado, como es tradicional, en la parte superior.

Aunque la ciudad de París en los años veinte ya ha perdido su hegemonía no es obstáculo para que siga siendo objeto de interés y se representen los monumentos más característicos como sucede en la cubierta realizada por Enric Cristofol Ricart para la obra de Josep María Junoy *El gris y el cadmi*.¹⁴⁸³ Rodeada de una profusa vegetación en cuyas ramas se posan los pájaros aparece, al fondo, la Torre Eiffel y en un primer plano, junto a las ramas se ha dibujado una lira.



La cubierta está toda ella realizada en tonos ocres, negros y grises y es una muestra del dominio de la técnica del dibujo que el artista tenía dado que todos y cada uno de los elementos están dibujados con detalle.

Completa la cubierta una tipografía de gran de corte clásico, inspirada en la letra romana que se emplea para el título que se ha colocado en la parte superior de la cubierta.



A veces un único elemento arquitectónico puede ser suficiente para ubicar al lector potencial en un determinado espacio, generalmente atemporal, como sucede con el dibujo de Mezquita para la cubierta de la obra de Wenceslao Fernández Flórez *La casa de la lluvia. Luz de luna*.¹⁴⁸⁴ En ella nos dibuja un tejado de una vivienda con una gárgola de la que mana abundante agua. Es una gárgola alejada de los esquemas ornamentales

¹⁴⁸² Borrás, Tomás. *La pared de la tela de araña*. Madrid, Espasa Calpe, s.a.

¹⁴⁸³ Junoy, Josep María. *El gris y el cadmi*. Barcelona, Llibrería Catalonia, 1926.

¹⁴⁸⁴ Fernández Flórez, Wenceslao. *La casa de la lluvia. Luz de luna, la familia Gomar*. Madrid, Renacimiento, 193-.

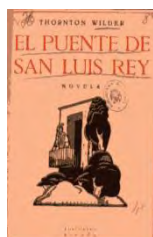
medievales por la forma en la que se ha dibujado. En ellas predominan las líneas rectas, duras, siguiendo los principios del movimiento Decó.



En la cubierta predomina el color gris, propio de un día lluvioso lo que produce cierta tristeza. El artista completa la composición incluyendo como un elemento más el título de la obra escrito en tinta negra con una tipografía compuesta por elementos geométricos. De nuevo, se aprecia en la tipografía la influencia del Art Decó y a la que dota de movimiento al perder la rectilineidad de la disposición de las letras que llegan a formar una ligera curva.

La cubierta realizada por Ramón Monsalve para la obra de Joaquín Romero Murube *Dios en la ciudad*¹⁴⁸⁵ sintetiza, con unos pocos elementos que coloca en el centro de la cubierta, la ciudad de Sevilla. Se representa un clavel, el agua de sus fuentes, tan necesaria en los calurosos veranos de la ciudad hispalense y su cielo estrellado. El color morado también es propio de la ciudad que viste con él a las imágenes de sus numerosas iglesias especialmente durante la Semana Santa. Es una cubierta extraña, sencilla, que nos ofrece la particular visión del artista de la ciudad de Sevilla.

La cubierta se completa con una variada tipografía dado que utiliza diferentes modelos de tipos para indicar el nombre del autor de la obra, el título y en lugar de impresión. En efecto, encontramos desde una letra cursiva para el título a una letra compuesta por formas geométricas. El color morado, color que predomina en la cubierta también sirve para la tipografía.



Frente a la riqueza metafórica de la cubierta de Ramón Monsalve descrita anteriormente y que es cuatro años posterior a la de la obra de *El puente de San Luis Rey*¹⁴⁸⁶ para la que el artista anónimo dibuja una cubierta extraña ya que es fruto de una combinación de elementos modernos con otros de influencia clásica. En la parte central, a modo de gran viñeta, se ha colocado el dibujo que recuerda a los grabados tradicionales y que bien pudiera ilustrar una obra anterior en el tiempo puesto que la imagen de la mujer que se asoma a un balcón vestida con una indumentaria propia del siglo XIX.

La tipografía es, igualmente, de inspiración clásica y contrasta con el pequeño paisaje que aparece en la parte inferior de la cubierta cuyos árboles están realizados con una técnica más moderna lo que introduce cierto aire de renovación artística.

Si hasta ahora se habla de un paisaje urbano prácticamente sin personas, en los que los nuevos dioses son el ladrillo visto o cubierto con diferentes revoques o

¹⁴⁸⁵ Romero Murube, Joaquín. *Dios en la ciudad*. Sevilla, Editorial Sevillana, 1934.

¹⁴⁸⁶ Wilder, Thornton. *El puente de San Luis Rey*. Madrid, España, 1930.

de hormigón, paisajes donde la figura del hombre pasa prácticamente desapercibida y, en modo alguno, es un elemento esencial, en la cubierta de la obra de Joaquín Arderius *La duquesa de Nit*¹⁴⁸⁷ realizada por Helios Gómez nos presenta, quizá debido a lo temprano de la fecha, una ciudad donde las personas son las auténticas protagonistas, los nuevos héroes: mujeres, policías de tráfico, antiguos conductores de coches tirados por caballos que se enfrentan a los peligrosos coches que atraviesan las nuevas calzadas. En la composición todos los elementos están realizados a base de formas geométricas constituidas por líneas rectas y ángulos muy pronunciados, produciendo al espectador, una cierta inquietud dado que la escena resulta algo agresiva, como agresiva es la nueva vida que se conforma debido a los adelantos técnicos. El color de la cubierta en blanco y negro lo que también favorece esa percepción y nos muestra la influencia y predilección del artista por el moderno grabado expresionista alemán si bien también se aprecian la influencia de otros ismos.



La tipografía está compuesta, igualmente, por formas geométricas de fácil lectura tanto por su tamaño como por la disposición de la misma en la composición. El artista ha reservado para el título una franja rectangular ancha, colocada en la parte superior, mientras que el nombre del autor no se ha enmarcado en ninguna nueva forma geométrica.

Una cubierta que contrasta vivamente con la práctica totalidad de las cubiertas de la editorial Oriente que, como hemos visto en repetidas ocasiones, fue una de las primeras editoriales de vanguardia tanto en el aspecto político como en el artístico, rompe, en esta ocasión con esa línea y presenta una cubierta con un dibujo en el que se ha representado un comercio de una calle elegante para ilustrar la obra, *El Fifi de plateros*¹⁴⁸⁸. Podemos suponer que se trata de una joyería con un escaparate sencillo, sin ornamentos decorativos ante el que se encuentra una figura masculina elegantemente vestida con un gorro canotier que cubre su cabeza, un traje oscuro con chaqueta ajustada y que luce en el bolsillo de la misma un pañuelo doblado en pico. En su mano lleva un bastón como símbolo de distinción y elegancia de un dandismo que no necesita ir de fiesta en la noche para vestirse de forma elegante. Es la representación de un ladrón de guante blanco, elegante que, debido a su aspecto puede infundir plena confianza en los dependientes de la tienda. La composición es más bien hierática a pesar de su correcta composición y tiene un cierto grado humorístico y caricaturesco.



Llama la atención la tipografía empleada, con tipos ornamentados de gusto decó si bien el artículo del título evoca ciertos modelos modernistas.

¹⁴⁸⁷ Arderius, Joaquín. *La duquesa de Nit*. Madrid, s.n., 1923.

¹⁴⁸⁸ Belda, Joaquín. *El Fifi de plateros*. *Novela mexicana*. Madrid, Oriente, 1932.

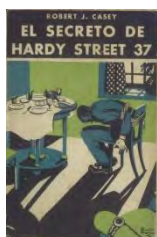
10.5. Los interiores de las viviendas. Nuevos espacios para la convivencia

El mundo moderno permite gozar en los hogares, especialmente en los de la burguesía, de comodidades hasta esa fecha impensables lo que obliga a una nueva redecoración de los hogares que se vuelven más funcionales. En el mobiliario se comienza a introducir la funcionalidad de una nueva estética que se adapte a la vida moderna con un claro predominio de las líneas rectas.

En las cubiertas también encontramos la visión de esos nuevos espacios que, en algunas ocasiones, están muy vinculados a la estética que aparece en las películas pero que, independientemente de que la escena pueda ser completamente irreal, siempre nos van a proporcionar la visión de esos nuevos espacios en donde se desarrolla la vida en la segunda y tercera década del siglo XX

Una imagen que bien pudiera haber sido extraída de un fotograma de una película es la de la cubierta de la obra de Robert J. Casey *El secreto de Hardy Street*¹⁴⁸⁹ firmada por Emilio Ferrer, destacado dibujante nacido en Valencia y que también trabajó en el campo de las artes decorativas.

Esta cubierta es una ventana abierta que permite al espectador contemplar la escena en la que aparece un hombre atado a una silla y que está inclinado en un claro ademán de desasirse de sus ataduras. Junto a él hay una mesa cubierta por un mantel blanco sobre el que se han dibujado, con un trazo simple, los elementos de una vajilla doméstica pues la mesa está preparada para una comida.



El dibujo se ha realizado en cuatro colores: negro, blanco, verde y azul. El interior, a pesar de estar ordenado, produce una gran inquietud al observador no solamente por contemplar al hombre maniatado a la silla sino por las sombras negras que se proyectan en el suelo de la estancia y por el brazo del sillón que aparece en el ángulo inferior que nos sugiere que alguien, que nosotros no podemos ver, contempla la escena. Es un interior ordenado del que se han eliminado detalles superfluos y ornamentales.

La información relativa al título de la obra y al nombre del autor se ha colocado sobre un rectángulo de color negro en la parte superior. Se ha utilizado una tipografía similar a la letra futura de fácil lectura en tinta blanca que resalta sobre el negro del fondo.

¹⁴⁸⁹ Casey, Robert J. *El secreto de Hardy Street 37*. Madrid, Dédalo, 1930.

La vida cotidiana no transcurre exclusivamente en los interiores de las viviendas sino que la burocratización de las actividades, el incremento de los pasajeros en las estaciones ferroviarias, complica la existencia del hombre tal y como queda reflejada en esta cubierta de Ramón Puyol para la obra de Benjamín Jarnés *Locura y muerte de nadie*¹⁴⁹⁰. En ella el artista nos presenta un interior en la que en el lado de la izquierda ha representado una hilera de ventanillas donde los ciudadanos hacen sus gestiones si bien todas ellas están cerradas a excepción de una donde está un hombre de espaldas. En paralelo a estas ventanillas hay una fila de hombres que esperan su turno pero son hombres que están representados como si fueran máquinas que comienzan a estar programadas perdiendo su identidad dado que se han representado como formas sin ningún tipo de rasgos.



El color predominante es el morado que se extiende sobre el blanco creando un ambiente irreal, casi surrealista, como surrealista comienzan a ser algunos trámites administrativos. El negro del fondo de la parte superior contribuye a incrementar la sensación de un ambiente opresivo similar a la pesadilla de un sueño.

El nombre del autor y el título se han colocado en la parte superior sobre el fondo negro, escritos con una tipografía de color blanco de inspiración decó.

Otra cubierta en la que se representa un espacio interior extraño es la realizada por Mariano de Cossío para la obra de Teófilo Ortega *Nuestra luz en torno*¹⁴⁹¹ en la que podemos apreciar un espacio, de nuevo con una mesa y una silla, realizadas con formas geométricas y, al fondo, una ventana con barrotes a modo de cárcel en un interior mágico, sorprendente en la que la celda es nuestra propia existencia. Los colores elegidos son el rojo y una gama de magentas que producen mayor irrealidad a la escena representada.



El nombre del autor y el título de la obra se han colocado en la parte superior y se ha escogido una tipografía inspirada en la letra gótica. El título se ha escrito en tinta roja mientras que el negro se emplea para el nombre del autor que presenta una tipografía más moderna al estar escrito con una tipografía de palo seco de trazos finos.

10.6. La naturaleza muerta en las cubiertas

La importancia que el bodegón tiene en las creaciones artísticas no queda, sin embargo, reflejada en las cubiertas de libros debido quizá a que no es la

¹⁴⁹⁰ Jarnés, Benjamín. *Locura y muerte de nadie*. Madrid, Oriente, 1929.

¹⁴⁹¹ Ortega, Teófilo. *Nuestra luz en torno*. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930.

representación más idónea para transmitir las ideas contenidas en las obras literarias.

Sin embargo, hemos podido encontrar unos ejemplos vinculados al movimiento neo cubista en los que el bodegón se utiliza para ilustrar las cubiertas. Conviene recordar que en los orígenes del cubismo la temática más recurrente era la representación de paisajes y de naturalezas muertas por lo que no es extraño que, en el resurgir de dicho lenguaje artístico en la década de los veinte, los artistas retomaran y revigorizaran el bodegón en sus creaciones artísticas.



Uno de los ejemplos más notables es la cubierta de la obra de Antonio de Obregón *Efectos navales*¹⁴⁹² en la que no aparece firma alguna. Está realizada toda ella en tonos grises. El elemento principal de la composición son dos pescados contenidos en una estructura plana de líneas rectas y curvas carentes de especificidad y efectos de contraste. Únicamente las sombras que proyectan los pescados sobre el fondo aluden a una posible intención de crear diferentes planos según la tendencia neo cubista de esos años. Destaca, igualmente, la serie de triángulos alrededor de una semicircunferencia propios de la decoración decó. Es una cubierta donde se entremezclan una serie de elementos propios de los lenguajes artísticos del momento pues también podemos apreciar que los peces están colocados sobre un triángulo con un agujero en uno de sus vértices, elemento utilizado con frecuencia en la arquitectura del arte metafísico de De Quirico y que en España muestra su influencia, la mayoría de las veces, a través de unos pocos elementos insertados en muy variadas composiciones artísticas.

La cubierta se completa con una tipografía decorativa de gusto decó.

Ramón Puyol ilustra la cubierta de la obra de Joaquín Belda *Vinos de España*¹⁴⁹³ en la que el artista construye una imagen que podríamos calificar próxima al surrealismo en la que los diferentes elementos que la componen se entrecruzan entre sí. El artista libera su pensamiento de las formas realistas y plasma su visión de los mismos a través de múltiples objetos aunque no termina de lograr una plena libertad dado que en su composición no prescinde de dibujar unas botellas y una copa de vino en clara referencia al título de la obra al que su composición tenía que hacer referencia.



Las dos botellas representadas nos recuerdan, si las contemplamos de forma aislada del resto de la composición, a las botellas de los bodegones de Giorgio Morandi. Éstas aparecen en el lado izquierdo en un primer plano, sujetas por una fuerte mano de la que se han eliminado las referencias a un dibujo realista. Junto a este elemento aparece el tejado de una casa con chimenea de la que sale

¹⁴⁹² Obregón, Antonio de. *Efectos Navales*. Madrid, Ulises, 1930.

¹⁴⁹³ Belda, Joaquín. *Vinos de España*. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1929.

humo en forma de espiral y detrás una farola inclinada. Tras las botellas aparece, en un segundo plano, una copa y, finalmente, completa la composición un radiante sol, símbolo inequívoco de España que en esos años ya intuía cómo el turismo podía ser una importante fuente de ingresos y se esforzaba en publicitar los productos y los paisajes a través de anuncios.

La composición es muy colorista, extraña incluso dentro de la variada y extensa obra de Puyol por lo que es un destacado reclamo para llamar la atención sobre el libro.

La cubierta se completa con una tipografía de gusto decó de acusadas formas geométricas.

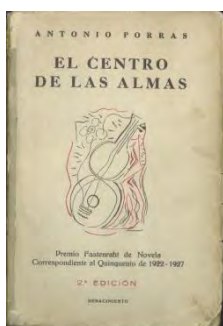
Los elementos florales, propios de los bodegones, también están presentes en algunas cubiertas como sucede en *El tesoro de Cuauhtemoc*¹⁴⁹⁴ de Luis de Oteyza firmada por Manuel Benet. En ella nos presenta, a modo de tapiz, una decoración floral de formas geométricas inspirada, para establecer una relación con el título de la obra, en los elementos decorativos y ornamentales de la civilización azteca.



La ilustración está toda ella realizada en blanco y negro y es como el pórtico de entrada al resto de grabados que adornan las páginas interiores de la obra y que el editor anuncia en la propia cubierta por medio del título de la colección *El libro ilustrado*.

El nombre del autor y el título se han colocado en el centro de la cubierta separando el dibujo en dos partes con una tipografía de color naranja de gusto decó.

La guitarra, como hemos visto en un capítulo anterior al hablar de la obra gráfica de Juan Gris, es un elemento presente en las composiciones cubistas de los artistas españoles y se va a ser utilizado en muchas otras composiciones adaptándolo a los lenguajes artísticos del momento.



Una bella composición de guitarra con flor la encontramos en la cubierta de la obra de Antonio Porras *El centro de las almas*¹⁴⁹⁵, de autor anónimo, en la que en el centro de la cubierta se presenta una composición con dos guitarras que están unidas entre ellas por las cuerdas y se acompañan de una flor. La composición está hecha con simples líneas rojas y negras que presentan una gran soltura y tanto las formas de los instrumentos musicales como de la flor son igualmente sencillos. Esta ilustración nos recuerda algunos de los dibujos hechos por García Lorca para ilustrar ciertas obras suyas.

¹⁴⁹⁴ Oteyza, Luis de. *El tesoro de Cuauhtemoc*. Madrid, J.M. Yagües, 1932.

¹⁴⁹⁵ Porras, Antonio. *El centro de las almas*. 2ª ed. Madrid, Renacimiento, 1928.

La cubierta se completa con una tipografía toda ella en tinta negra, de rasgos clásicos tanto para el título como para el autor de la obra y el nombre de la editorial.

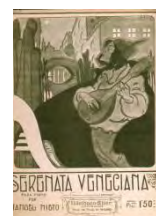


Con la incorporación en los hogares de nuevos elementos fruto del desarrollo tecnológico la atención se fija más en esos nuevos instrumentos que, con el tiempo, terminarán modificando nuestros hábitos de ocio como es el de la posibilidad de escuchar música por medio de un gramófono. Es precisamente el gramófono el elemento que ilustra la cubierta de la obra de André Maurois *Los silencios del coronel Bramble*¹⁴⁹⁶ dibujada por Francisco López Rubio en la que, con gran sentido del humor, hace protagonista absoluto de la cubierta a un gramófono con una enorme bocina para escuchar mejor el sonido cuando, paradójicamente el libro habla de silencios. Es un gramófono todo él de color magenta y en su base el dibujante ha colocado el título escrito con una tipografía de rasgos geométricos altamente decorativa. El nombre del autor se ha colocado, igualmente, con una tipografía muy decorativa, de rasgos geométricos, en la parte superior. Tras el gramófono aparece un triángulo equilátero de color azul que resalta el dibujo y potencia la fuerza expresiva del gramófono.

10.7. El paisaje en la ilustración de la música

El lenguaje musical pudiera parecer menos apto para ser representado por un paisaje pero, sin embargo, en muchas de las partituras ilustradas éste sirve de fondo a una escena en la que mayoritariamente aparece la figura humana. Dos ejemplos que nos muestran como en la música se perpetúa una tradición paisajística más clásica, ya que se tiende a representar las ciudades con los estereotipos más característicos de la ciudad aludida. Con el transcurso de los años los ilustradores de la música son sensibles a las modificaciones y cambios que se suceden en el entorno urbano y que conforman las nuevas costumbres y gustos.

El aspecto más tradicional de la representación de una ciudad lo encontramos en la obra musical de Manuel Nieto titulada *Serenata Veneciana*¹⁴⁹⁷ e ilustrada por Barradas. El artista, inspirado por el título, coloca la escena en uno de los canales más conocidos de Venecia, donde se encuentra el Puente de Rialto. En un primer plano aparece la figura de un trovador que tañe un laúd y tanto la indumentaria como la postura responden a las más clásicas representaciones de los trovadores que se hicieron a lo largo de todo el siglo XIX.



¹⁴⁹⁶ Maurois, André. *Los silencios del coronel Bramble*. Madrid, Signo, 1929.

¹⁴⁹⁷ Nieto, Manuel. *Serenata veneciana*. Madrid, Ildefonso Alíer 1916.

Sin embargo, Barradas no puede dejar de expresarse sin presentar su obra ningún signo de modernidad y así observamos cómo en toda la composición priman las formas sencillas frente a los detalles de los lenguajes artísticos tradicionales. Destacan las formas de las góndolas. En un primer plano aparece la quilla de una de ellas de color blanco y, detrás del trovador, una gran mancha negra que también sugiere la forma de otra góndola que surca el canal. La parte inferior está toda ella destinada a indicar el título, el autor y el editor de la obra. La tipografía empleada para el título tiene influencia tanto del Modernismo como de las nuevas tipografías que surgían fruto de la investigación realizada por las escuelas renovadoras dentro del ámbito de la impresión de libros.



En el segundo ejemplo que lleva por título *Bou-Rou-Tu-Tu*¹⁴⁹⁸ de F. J. Obradors en la que también se ha representado en primer plano una figura mientras que el fondo es un paisaje. En ella se representa a un músico de color que lleva un banjo debajo del brazo. Es la representación del jazz que invadía toda Europa. La figura del músico es imponente por su gran volumen y, al estar colocado de perfil, destaca su voluminoso abdomen. Su atuendo es altamente chocante mitad clásico por la chaqueta del smoking y mitad circense por los pantalones de color a cuadros blanco y ocre. En la cabeza lleva un gorro extremadamente pequeño que llega a ser ridículo. Esta imagen despierta el debate entre si el jazz debía ser considerado una mera música de entretenimiento o una música para ser interpretada en otros ámbitos junto a la música clásica, debate en el que quizá también participe en él el músico dado que ha desenrollado un gran papel escrito. Al fondo, se vislumbra un paisaje urbano en la sombra en el que se descubren formas geométricas que corresponden a los edificios y en las que no falta la alta chimenea fabril. Es una ciudad sobre la que comienzan a caer las sombras pero cuya noche será alegrada por las notas de la música de Jazz. La cubierta es a todo color, realizada con tintas planas a modo de anuncio publicitario.

Hay que destacar la tipografía para la que se utilizan los colores rojo y blanco. Rojo para el título y blanco para el nombre del autor de la obra. Los tipos utilizados son de gusto decó realizados con un trazo grueso.

10.8. La figura masculina y su retrato

El hombre y su representación ha sido una constante dentro de la historia del arte. Con las vanguardias se modifica la forma de representarlo según las diferentes tendencias; desde las figuras llenas de color bidimensionales pasando por los rostros cubistas inspirados en la sencillez y esquematismo del arte africano hasta el realismo del arte socialista tras la Revolución de Octubre.

¹⁴⁹⁸ Obradors, F.J. *Bou-Rou-Tu-Tu*. Madrid, Ildefonso Alier, 192-.

En un capítulo anterior pudimos ver cómo la mujer era objeto de múltiples representaciones y su imagen se utilizaba y todavía hoy se sigue utilizando ampliamente en el mundo de la publicidad. Sin embargo, en los años veinte, la representación masculina era más reducida dado que el hombre continuaba con su status superior y, al contrario de lo que le sucedía a la mujer, el varón no debía luchar por conseguir derechos en el ámbito del reconocimiento social aunque sí en el ámbito laboral. También en esta situación la mujer era de nuevo la menos favorecida y protegida. Por tanto la representación masculina no era la imagen del nuevo hombre, ésta poco se había modificado a no ser por su indumentaria más práctica y moderna.

Por lo que respecta al retrato, igual que sucedía con los rostros femeninos, se retrataban a todos aquellos que eran figuras destacadas tanto en campo político como en el cultural. Estos retratos podían ser imaginarios cuando se trataba de personajes históricos, alejados en el tiempo y de los que no había ninguna representación pictórica tomada a modo de fotografía o bien retratos contemporáneos que se utilizaban como ilustraciones de cubiertas especialmente en obras de carácter biográfico.

Las tipologías de representaciones de figuras masculinas son muy variadas dado que pueden ser desde un retrato hecho con todo detalle, o representaciones en las que el artista ha querido mostrar únicamente los rasgos más destacados del retratado o, simplemente figuras esquemáticas hechas a base de simples líneas o manchas de color que representan personajes anónimos que desarrollan una actividad o representan una idea. En la cubierta firmada por Ramón Puyol, *Días de bohemia*¹⁴⁹⁹ de Gorkin sobre un fondo blanco aparecen dos personajes: uno en la lejanía y el otro en primer plano sentado. Lo que más destaca de ellos son sus camisas y las gorras que cubren sus cabezas de intenso color azul y los pantalones negros. Las manos y la cara son simples manchas de color naranja que, junto con los colores de la indumentaria, producen un fuerte contraste. Son dos trabajadores puesto que en el ángulo inferior izquierdo aparece una pala que uno de ellos ha abandonado para tomarse un descanso mientras que el otro sigue desarrollando su actividad. Esta herramienta de trabajo sirve para equilibrar la composición al contrarrestar el peso visual de la figura que se encuentra en un segundo plano.



Destaca la tipografía de trazo grueso y decorativa en la que se combinan los colores azul y negro y la disposición del nombre del autor, el título y el prologuista que forman por sí solos una composición de forma triangular integrada dentro del dibujo transformando un elemento de información en uno ornamental.

¹⁴⁹⁹ Gorkin, G. *Días de bohemia*. Madrid, Ulises, 1930.



Puyol recurre de nuevo al esquematismo para ilustrar la obra de Joaquín Arderius *Justo el evangélico*¹⁵⁰⁰ en una cubierta en la que se aproxima a la caricatura mordaz e hiriente. La figura central de la composición está representada por la silueta de un hombre extremadamente delgado que cubre su cuerpo con un gabán y con los brazos igualmente delgados y extendidos en actitud de arengar o suplicar al altísimo. A sus pies, un macho cabrío sujeta un libro y ambos elementos parecen estar sobre un terreno semejante a una pista de circo por su forma circular.



Es una composición simple en la que nuevamente la tipografía se integra en la ilustración siendo éste decorativa, de trazo grueso y de gusto decó por sus gruesos trazos geométricos.

En la cubierta de la obra de Blaise Cendrars *Las confesiones de Dan Jack*¹⁵⁰¹, realizada también por Puyol, el artista nos muestra otro aspecto del esquematismo. En esta ocasión presenta la figura del hombre que ocupa más de la mitad de la cubierta realizada con formas geometrizarantes. La figura está en una posición oblicua, de espaldas, con un libro en las manos. Muestra una silueta estilizada, acompañada por un ademán elegante. También en ella Puyol utiliza una peculiar manera de aplicar el claroscuro, alejada de todo naturalismo y de cualquier intención de modelar las formas. Este recurso técnico consiste en utilizar diferentes planos que se van aclarando desde el gris oscuro del centro hasta el blanco de contorno exterior. Entre el fondo negro y la figura se sitúa un plano intermedio de color azul claro en el que con unos leves trazos se insinúa un mobiliario.

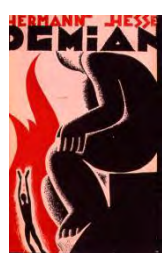
En la parte superior, sobre el fondo negro, se colocan inclinadas las palabras correspondientes al título y escritas en tinta blanca con una tipografía muy esquemática, geométrica, angulosa y de trazo grueso. Los espacios que quedan libres en la composición se rellenan con el nombre del autor en horizontal y en color blanco. En la parte inferior izquierda encontramos el logotipo de la editorial y en el lado inferior derecho la palabra novela, en blanco y en vertical, sobre el plano azul y con una inclinación diferente para cada una de las letras lo que sugiere un movimiento de caída desde las páginas abiertas del libro que sostiene el personaje.

En esta cubierta el artista se refleja el poso que han dejado en Puyol determinadas vanguardias y, en especial el cubismo aunque también hay algún ligero rasgo de la pintura metafísica de De Quirico, como sucede en otra cubierta ya descrita, rasgos visibles en los objetos del fondo y por el semicírculo que aparece en la parte superior izquierda.

¹⁵⁰⁰ Arderius, Joaquín. *Justo el evangélico*. Madrid, Historia Nueva, 1929.

¹⁵⁰¹ Cendrars, Blaise. *Las confesiones de Dan Jack*. Madrid, Ulises, 1930.

Junto a las cubiertas esquemáticas a Ramón Puyol también le agrada experimentar con las grandes masas de color que delimitan las formas sin que en ellas aparezcan rasgos peculiares como es el caso de



las cubiertas realizadas para las obras de André Maurois *Ariel o la vida de Shelley*¹⁵⁰² y la de Hermann Hesse *Demian*¹⁵⁰³ en las que en ambas los cuerpos de los personajes se han resuelto a base de grandes manchas de color. El dibujo de los personajes llenan ambas cubiertas, si bien en la primera se aprecia una

desproporción intencionada entre la cabeza del personaje muy inferior al tamaño del cuerpo que es una gran mancha de color tierra y que representa la túnica en la que el personaje está envuelto. También son desproporcionadas con respecto a la figura las piernas, muy delgadas, del personaje. En la segunda, por el contrario, el cuerpo está proporcionado con la cabeza y lo que se aprecia son los dedos grandes y fuertes de un brazo de la figura colocada de perfil. En esta cubierta, con claro predominio del color negro, se aprecia en el ángulo inferior izquierdo una figura esquemática, como las anteriormente descritas, que se está quemando en un fuego eterno de intenso color rojo.

En ambas cubiertas la tipografía es de gusto decó y cambia de color para buscar mayor realce. Es blanca para el título de la primera cubierta dado que el fondo es de color rojo y éste está colocado en la parte inferior en el centro de la cubierta. En la segunda, el título es de color negro, colocado en la parte superior con una letra de gran tamaño. En ambas el nombre del autor está colocado en la parte superior y es de color negro y rojo respectivamente.



Una cubierta no firmada, pero que bien pudiera atribuirse a Ramón Puyol, es la de otra obra de Hermann Hesse que lleva por título *El lobo estepario*¹⁵⁰⁴. En ella en un rectángulo con fondo blanco y que ocupa algo más de la mitad inferior de la cubierta, el artista ha colocado a un hombre que porta un maletín de color blanco que destaca sobre la gran mancha de tinta plana de color

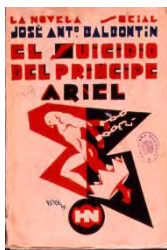
azul que conforma su cuerpo. El personaje presenta una posición de marcha rápida, su cabeza es círculo negro. Esta cubierta recuerda la realizada para *Demian*. La tipografía también guarda relación con el anterior título. Está colocada en la parte superior, es de color negro y de gusto decó, de formas geométricas y de grandes y gruesos trazos.

Una nueva modalidad a la hora de dibujar al hombre por Ramón Puyol y se diferencia de las anteriores figuras esquemáticas y las grandes manchas de color es la de una figura atlética, majestuosa que dibuja en la cubierta de la obra de José

¹⁵⁰² Maurois, André. *Ariel o la vida de Shelley*. Madrid, Oriente, 1930.

¹⁵⁰³ Hesse, Hermann. *Demian*. Madrid, Cenit, 1930.

¹⁵⁰⁴ Hesse, Hermann, *El lobo estepario*. Madrid, Cenit, 1931.



Antonio Balbotín *El suicidio del príncipe Ariel*¹⁵⁰⁵. En ella la figura aparece insertada en una forma geométrica de dos colores: el rojo y el negro y está en posición de carrera para tratar de romper las cadenas a las que tiene sujetos los dos brazos. Una de las piernas, a nivel del tobillo, está dentro de una corona que también frena su marcha. Es un cuerpo musculoso, bien dibujado, de rasgos académicos si lo comparamos con el resto de los dibujos de Puyol.

La tipografía es de gusto decó, de formas geométricas, tanto para el título como para el nombre del autor así como para el título de la colección colocado entre el autor y el título de la obra. El color elegido es rojo para el título, azul para la colección y negro para el autor.

La versión del hombre moderno la encontramos en la cubierta de la obra de Alberto Insúa *El amante invisible*¹⁵⁰⁶ realizada igualmente por Puyol en la que dibuja un hombre ataviado con la moda de los años 30, semejante a los galanes de cine. El dibujo está realizado con unas líneas entrecortadas que apenas delimitan su contorno. Los rasgos del rostro son unas simples líneas que señalan los ojos, nariz y boca.

El personaje está encerrado en una especie de burbuja transparente lo que proporciona una sensación de irrealidad o invisibilidad, como reza el título de la cubierta. Una burbuja que pareciera que se ha escapado de la pecera que está colocada en el ángulo inferior derecho y que contiene dos peces. En ella podemos apreciar un guiño de Puyol hacia el surrealismo si bien el artista, al ser un dibujo para anunciar el título de una obra, estaba condicionado por el título y su representación. Los tonos elegidos son suaves, con predominio del color naranja que contrastan con el negro intenso del fondo de la cubierta.



Las letras son de gusto claramente decó y bordean la circunferencia de la burbuja. El nombre de la editorial forma una bella composición que describe un ángulo recto en el lado inferior izquierdo y se ha elegido el color rojo para que destaque sobre el fondo.

Otra cubierta en la que Ballester muestra la imagen solemne del representado es en la obra de Rafael Giovagnoli *Espartaco*¹⁵⁰⁷. El artista nos presenta a un hombre con la indumentaria de un soldado romano subido a un caballo que tiene sus patas delanteras levantadas. Ambos están en color ocre sobre un fondo de color azul que permite que las figuras resalten y atraigan la atención. Es una imagen que recuerda muchas de las representaciones de los “condottieri”

¹⁵⁰⁵ Balbotín, José Antonio. *El suicidio del príncipe Ariel*. Madrid, Historia Nueva, 1929.

¹⁵⁰⁶ Insúa, Alberto. *El amante invisible*. Madrid, Renacimiento, 1931.

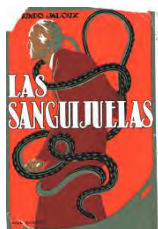
¹⁵⁰⁷ Giovagnoli, Rafael. *Espartaco*. Barcelona, Cervantes, 1930.



realizadas por los artistas del Renacimiento. Es una imagen de gran impacto que nos demuestra también el dominio de la técnica del dibujo por parte del artista y su formación en las bellas artes.

La composición se completa con una cartela colocada en la parte superior en la que aparece el nombre del autor y el título de la obra. Para esta ocasión se recurre a una tipografía inspirada en la letra romana utilizada para las inscripciones monumentales de la antigua Roma.

Una cubierta de marcado corte realista de la representación masculina es la cubierta de Federico Ribas. Previamente, ya habíamos visto algunos ejemplos de la representación de la mujer salidos del lápiz de Ribas. En esta cubierta el artista muestra el aspecto más académico como se aprecia en la cubierta de la obra *La curva peligrosa*¹⁵⁰⁸ de Antonio Hoyos y Vinent. Fechada a mediados de la década de los veinte, Ribas nos dibuja un jinete desnudo sobre la grupa de un caballo que se acerca peligrosamente a un acantilado desde una curva de la montaña. El jinete y el caballo son de color naranja y el resto del paisaje en gris. La cubierta es de carácter realista y nos muestra el dominio del dibujo del artista si bien es un dibujo menos libre comparado con las otras cubiertas. En él se aprecian elementos clásicos que se extienden incluso a la tipografía inspirada en la letra romana clásica.



Arturo Ballester sorprende nuevamente con la ilustración de la cubierta que crea para *Las sanguijuelas*¹⁵⁰⁹ en la que rompe un poco con el esquema de los anteriores trabajos, aunque mantiene sus tintas planas y su sello inconfundible. En ella podemos apreciar algún rasgo que podríamos calificar de surrealista puesto que sobre el clásico fondo monocromo ha dibujado el perfil de un hombre correctamente vestido, algo encorvado, con un cabello canoso lo que denota que es una persona madura. En su cuerpo se han enrollado una serie de reptiles, reinterpretando algunos mitos clásicos que chocan con el realismo cotidiano representado en la práctica totalidad de cubiertas realizadas por este artista valenciano.

La cubierta se completa con una tipografía de gusto decó de color blanco y gran tamaño utilizada para el título que se ha colocado en el centro de la cubierta sobre el dibujo. Por el contrario, el nombre del autor ocupa la parte superior de la cubierta.

La moda es una preocupación que no es exclusiva de las mujeres sino que también afecta a los hombres que se preocupan por vestir de acuerdo al gusto imperante en el momento por ridículos que algunos elementos de su

¹⁵⁰⁸ Hoyos y Vinent, Antonio. *La curva peligrosa*. Madrid, Biblioteca Hispánica, 1925.

¹⁵⁰⁹ Jaloux, Edmundo. *Las sanguijuelas*. Valencia, Prometeo, 192-.

indumentaria puedan parecer y fueran objeto de crítica por parte de la sociedad que les denominaba “pollos” o pollitos según la edad del hombre preocupado por la moda y por su persona.

El título de la obra de Joaquín Belda *Un pollito bien*¹⁵¹⁰ tiene como protagonista de la cubierta a un joven que sigue los últimos dictados de la moda. Está colocado de frente, con la cabeza girada hacia el lado izquierdo. Se apoya en el borde de un macetero que sostiene una enorme maceta florida. Este macetero



asemeja una columna recta privada de todo ornamento a excepción de los colores a modo de capitel dórico. Siguiendo con la descripción del joven protagonista de la cubierta, choca su indumentaria de corte oriental, al margen de la indumentaria tradicional. En esta representación del joven, que ya fuma, en su mano derecha lleva un cigarrillo encendido, el artista A. Delgado lo ha dibujado casi asexuado, como muchas imágenes de jóvenes del mundo clásico que en sus representaciones se inspiraban en el mito de Ganímedes para dibujar los bellos efebos de la antigüedad clásica. El trazo del dibujo está hecho a base de contornos de líneas con escasos sombreados. Toda la composición está perfectamente entonada en lo que respecta al colorido.

Las letras son de gusto decó y de palo seco. Toda la información referente al título y al nombre del autor está colocada en la parte superior de la cubierta dejando el resto para la ilustración.

Es una composición atrevida, chocante por lo que capta con facilidad la atención de todo aquél que la contempla.



El artista Cataluña, que ya con anterioridad había dibujado a un hombre que era casi un héroe contemplando el mar, nos presenta una nueva versión del hombre-héroe en la cubierta de la obra de Tomás Borrás *Noveletas*¹⁵¹¹. En ella se aprecia una influencia decó inspirada además en algunos carteles y escenografías cinematográficas. Se presenta a un hombre de aspecto imponente, musculoso que si bien nos pudiera recordar el monumentalismo soviético, en este caso es una figura ideal, carente de todo rasgo realista que se coloca de espaldas, ocupa toda la parte central de la cubierta y se presenta como si de una escenografía cinematográfica se tratara. En su mano porta una estrella, como si este gigante hubiera podido, debido a su tamaño, cogerla del firmamento.

El paisaje en el que se coloca al protagonista es igualmente un paisaje figurado y esquemático pero que permite identificar los elementos del mismo como son el mar al fondo, dibujado a base de formas geométricas irregulares de color azul, el terreno, del mismo color tierra que la gran figura humana para,

¹⁵¹⁰ Belda, Joaquín. *Un pollito bien*. Madrid, Biblioteca Hispania, 192-.

¹⁵¹¹ Borrás, Tomás. *Noveletas*. Madrid, Marinada, 1924.

probablemente, reforzar la idea de la potencia del hombre y su vinculación con la tierra ya que es una de las criaturas más complejas de la tierra. A ambos lados surge una frondosa vegetación de imponente color negro. En la base de la composición podemos encontrar el título de la obra.

La tipografía en la totalidad de la cubierta es de gusto decó, de trazo grueso y en color blanco que destaca fuertemente sobre el color tierra. La vegetación así como la orografía del terreno están realizadas con formas geométricas irregulares, con fuertes aristas que contribuyen a reforzar la idea de fuerza y vigor de toda la composición.



La actividad cotidiana, al igual que sucedía en el caso de la representación femenina y su incorporación al mundo laboral, está presente en la cubierta de la obra de Ramón Gómez de la Serna *El regalo al Doctor*¹⁵¹² en la que el artista Gago presenta la imagen de un médico que está con una jeringa con la intención de inyectar alguna sustancia a un corazón. El dibujo es de rasgos realistas y la imagen del médico cubre la práctica totalidad de la cubierta dado que su bata blanca se extiende y termina siendo el fondo de la parte inferior de la cubierta. Esta parte inferior contrasta con la superior dado que su fondo es oscuro y en él aparecen una serie de círculos que proporcionan mayor modernidad a la cubierta a la que se incorpora una tipografía moderna, de gusto decó, con formas geométricas para el título junto a una letra cursiva para el nombre del autor como si fuera manuscrita.

Tanto el título como el autor se han colocado sobre el fondo blanco en la parte inferior.

La imagen del rostro de un niño soñador es el motivo principal de la cubierta hecha por Manuel Benet para la obra de Huberto Pérez de la Ossa *Los amigos de Claudio*¹⁵¹³. En sus sueños está acompañado por dos soldados que vemos cubiertos con pesada armadura de hierro. Al rostro del niño se ha dotado de colorido que destaca sobre el fondo negro de la cubierta para ubicarlo en un primer plano puesto que los soldados que aparecen detrás son de un mayor tamaño y son los destinados a proteger al niño soñador. En esta ocasión, a pesar de que se trate de representar el sueño y sus representaciones oníricas, la cubierta no tiene ningún vínculo con el movimiento surrealista.



La cubierta presenta una tipografía de gusto decó que completa la composición dado que ocupa un lugar entre los soldados e incluso se curva para

¹⁵¹² Gómez de la Serna, Ramón. *El regalo al Doctor*. Madrid, Prensa Moderna, 1928.

¹⁵¹³ Pérez de la Ossa, Huberto. *Los amigos de Claudio*. Madrid, Renacimiento, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.

adaptarse a la forma de los mismos y es de color ocre para facilitar la lectura del título.



Una cubierta realizada como una escenografía en la que se pueden apreciar tres escenas una en la parte superior, otra en la inferior y, finalmente, otra en la parte central. En esta composición se aprecia un cierto discurso narrativo y que sirve de ilustración a la obra de Víctor Auburtín *Un vaso con peces de oro*¹⁵¹⁴ de la colección de la editorial Calpe *Los humoristas* firmada por María Gallastegui.

En la escena superior se representa un paisaje de un jardín con dos parejas que caminan por un camino y otras dos en el ángulo izquierdo que contemplan la escena.

Es una imagen que recuerda los paisajes del modernismo en los que aparecen esos caminos dibujados también por Juan Gris en la época anterior a su etapa cubista. Caminos que se pierden en el horizonte bordeados de árboles que producen cierta melancolía. La indumentaria de las mujeres es algo más antigua que la que correspondería a la fecha de publicación de la obra.

En la escena central aparece un hombre vestido con una indumentaria moderna, que cubre su cabeza con un sombrero y que está agachado, en actitud de recoger algo que está caído en el suelo. Es una imagen mucho más moderna que la anterior y similar a la que finalmente aparece en la escena final en la que se ha dibujado un personaje de medio cuerpo en el lado derecho de la cubierta y que observa el horizonte con unos prismáticos desde la cubierta de un barco.

Toda la cubierta es de color ocre y negro. El blanco del papel y sirve de fondo a la ilustración. Dentro del discurso narrativo pudiera parecer que el artista hubiese querido hacer un pequeño viaje del Modernismo al Decó.

La cubierta se completa con una tipografía moderna, de palo seco, inspirada en la letra futura de fácil lectura, elegante y sencilla.

Helios Gómez nos muestra dos modelos de representaciones masculinas en dos de sus dibujos para las cubiertas de la obra de J.M. Vargas Vila *Tardes serenas*¹⁵¹⁵ y en la antología de textos de diversos autores titulada *Cien temas eternos*¹⁵¹⁶.



Para la primera, sobre un fondo compuesto de diversas formas geométricas que se abren como si se tratara de un abanico, incluyendo una espiral que recuerda las formas de los neo futuristas, el artista coloca tres personajes que representan a un sacerdote, un torero y un soldado que

¹⁵¹⁴ Auburtin, Víctor. *Un vaso con peces de oro*. Madrid, Calpe, 1925.

¹⁵¹⁵ Vargas Vila, J.M. *Tardes serenas*. B. Bauzá, 1930.

¹⁵¹⁶ *Cien temas eternos*. Barcelona, B. Bauzá, 1931.

lleva en su mano una espada. Todos ellos tienen la cabeza circundada por un halo de santidad y son figuras fuertes, hechas en color negro con sus contornos de formas angulosas lo que proporciona más vigor y fuerza a los personajes incluso agresividad. Es una cubierta moderna, de vivos colores que nos muestra la búsqueda del artista en renovar su lenguaje artístico y siempre interesándose por el hombre, ese hombre destinado a mejorar la vida de sus contemporáneos a través de la lucha y compromiso.



La cubierta se completa con una tipografía en color blanco, de gusto decó que resalta sobre los colores del fondo azul amarillo y rojo.

En la segunda cubierta Helios Gómez abandona ese aspecto combativo que confiere a sus personajes y dibuja un hombre y a su sombra. Ambos son dos grandes manchas de color sin rasgos propios. La sombra es de gran tamaño y empequeñece la figura del hombre que recuerda, debido a su actitud pensativa, apoyando la barbilla sobre una de sus manos, al *pensador* de Rodin.

Las figuras están, como es habitual en las obras de Gómez, sobre un fondo construido a base de formas geométricas de colores que contrastan con el colorido del hombre y su sombra. De nuevo en esta cubierta Gómez opta para el título por una tipografía de gusto decó de color blanco como en la anterior cubierta.

Rivero Gil, cuyas obras se caracterizan también por el empleo de grandes manchas de tinta que delimitan los contornos, hace una cubierta en la que el personaje representado es prácticamente una mancha de color sin ningún rasgo, mucho más abstracto que los de Helios Gómez y en el que la tipografía completa la ilustración debido a los juegos cromáticos que el artista establece entre el título, el nombre del autor y la propia imagen. La cubierta es para la obra de Anne Vivanti *Los devoradores*¹⁵¹⁷ en la que la figura, toda ella de color magenta, está de rodillas y ocupa la práctica totalidad de la cubierta. Tras ella aparece una semicircunferencia de color azul como azul es también el color de la tipografía escogida para el título en el que para las dos vocales o se ha utilizado el color rojo, utilizado también para el nombre de la autora, conjugando ilustración y tipografía.

A pesar de estar la cubierta realizada a principio de los años veinte es una cubierta de gran modernidad y que nos muestra las cualidades de gran dibujante que Rivero Gil demostró a través de toda su trayectoria artística.

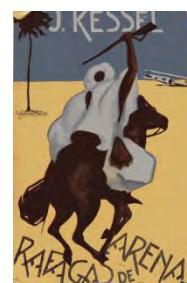
¹⁵¹⁷ Vivanti, Anne. *Los devoradores*. Madrid, Espasa Calpe, 1921.



De forma similar a lo que sucedía con la representación de los paisajes en los que los elementos arquitectónicos propios de un territorio sirven para ubicar la acción, también la indumentaria se utiliza para localizar un determinado lugar como podemos apreciar en la cubierta firmada por el dibujante Augusto para la cubierta de la obra de J. Bentata *El juglar de los zocos*¹⁵¹⁸ en las que nuevamente nos demuestra su capacidad creativa y sus conocimientos del arte del cartel a la hora de construir esta nueva cubierta. Para esta ocasión, la ilustración se ha construido sobre dos colores: el color azul en sus diferentes tonalidades que van desde un azul celeste a un verde claro para finalizar en un color blanco. En este caso también la tipografía juega un importante papel decorativo y se integra como un elemento más en el dibujo.

La tipografía escogida y la distribución de la misma en la cubierta están dispuestas de tal forma que complementan y equilibran la composición. En efecto, encontramos un rectángulo de color negro colocado en la parte superior donde el artista coloca el nombre del autor de la obra y la primera palabra del título con su correspondiente artículo para finalizar el título completo en forma de punta de lanza dejando una forma geométrica triangular entre el rectángulo superior y dos franjas diagonales donde se incluyen el resto del título. Esta disposición produce la sensación de vuelo que, hábilmente, es utilizada por el artista para reforzar la figura que ha colocado en el ángulo inferior derecho. Se trata de un hombre ataviado con indumentaria oriental próxima a los cuentos de la Mil y una Noches. Esta figura está hecha un unas líneas simples pero sueltas lo que también demuestra el dominio de la técnica del dibujo por parte de este artista. El personaje está leyendo sentado sobre un tapiz y no sabemos si vuela o es su propia imaginación al leer los cuentos de la obra que le hace volar. Es, por tanto, una cubierta donde se conjugan los dos elementos decorativos de toda cubierta: la ilustración y la tipografía, evocando ambos el fastuoso mundo oriental lleno de fantasías y de historias fabulosas.

Del Lejano Oriente a las arenas del desierto del Sahara es donde nos hace viajar la cubierta de Manuel Gutiérrez Navas destinada para la obra de J. Kessel *Ráfagas de arena*¹⁵¹⁹. La composición tiene un claro matiz clásico en el que un jinete ocupa la parte central de toda la cubierta. Se le ha dibujado de espaldas subido en la grupa de un caballo a galope cuyo escorzo en movimiento es perfecto así como toda la composición. El jinete lleva en su brazo derecho una escopeta pero en este caso no como arma amenazante, sino como un objeto que le ayuda a hacerse más visible, pues al fondo hay una avioneta que ha caído en medio de la arena del desierto. El colorido de la composición está



¹⁵¹⁸ Bentata, J. *El juglar de los zocos*. Madrid, Mundo Latino, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930.

¹⁵¹⁹ Kessel, J. *Ráfagas de arena*. Madrid, Ediciones literarias, 1931.

perfectamente entonado y esta composición la podemos considerar como un cartel hecho por un virtuoso del dibujo o también un boceto de un artista.

Llama poderosamente la atención la tipografía elegida, dinámica, de gusto decó tanto la escogida para el nombre del autor de la obra como para el título. Esta última, tiene la peculiaridad que se lee de abajo a arriba rompiendo la tradición de lectura de arriba abajo y podemos suponer que se trata de un homenaje a la cultura de otros países, en este caso el árabe, que se lee desde el final al principio, licencia que el artista no puede permitirse porque la lectura del título sería incomprensible para la gran mayoría de los observadores.



Una representación del burgués español ilustra la cubierta de la obra musical *El español*¹⁵²⁰ de Francisco Salvat firmada por Barradas y que es similar a muchas ilustraciones gráficas de esos años utilizadas en las cubiertas de las revistas gráficas. Para esta ocasión se representa a un hombre que va elegantemente vestido.

La indumentaria nos habla de nuevo del alto estatus social del personaje, que viste según el canon de elegancia establecido en los años veinte para frecuentar las fiestas mundanas. La figura, colocada en la parte izquierda, es una gran mancha negra que funde las piezas que componen la indumentaria: la capa y el traje. Lleva un sombrero de copa, chaleco blanco y un puro en la mano. Con esta imagen el artista ilustra el nuevo español, un español alejado del costumbrismo tradicional y del folklore y que viste de acuerdo a los cánones de la moda internacional imperante en Europa y en Norteamérica. El rostro del personaje que lleva un monóculo presenta un gesto irónico a través de la sonrisa apenas esbozada.

Hay un juego de complicidad entre el dibujo y el título de la obra, título que el artista subraya y que escribe con una letra cursiva que es un alarde caligráfico. El título es el nexo de unión entre lo tradicional y la novedad que representa la figura. La inclinación de la misma tampoco es casual pues se conjuga con la sombra que proyecta la figura y que confiere dinamismo a la composición.

Arturo Ruiz Castillo es, como muchos otros artistas del momento, un incansable experimentador de técnicas y de lenguajes con los que siempre sorprende ya que busca la novedad y el impacto, incluso cuando se inspira en formas y composiciones de otros artistas.



En la cubierta para la obra de Paul Morand *Campeones del mundo*¹⁵²¹ dibuja cuatro personajes iguales, en seriación, como ya hemos visto en otras ocasiones, en la que más que hombres parecen colosos por su gran altura y su porte. Todos ellos

¹⁵²⁰ Salvat, Francisco. *El español*. Madrid, Ildelfonso Alier, 1916.

¹⁵²¹ Morand, Paul. *Los campeones del mundo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1931.

tienen su rostro vuelto hacia el lado izquierdo y resaltan sobre un fondo negro dado que sus figuras son de color rojo.

Completa la composición una tipografía de palo seco en color blanco. En la parte superior se ha colocado el nombre del autor con tipografía de formas geométricas, mientras que el título de la obra está sobrepuesto en la ilustración formando parte de la misma.



Para la misma editorial, no hay que olvidar que su padre era propietario de la misma, hace la cubierta de la obra de Antoniorrobles *Torerito soberbio*¹⁵²² perteneciente a la colección de *Novelas humorísticas*. Para esta ocasión Ruiz Castillo abandona la solemnidad y opta por un dibujo humorístico, colocado en la mitad inferior de la cubierta en la que sobre un fondo amarillo coloca el rostro de un torero, con traje de luces y montera. De nuevo ha dibujado un rostro impersonal en el que parece que la nariz divida la cara en dos mitades simétricas. Debajo del rostro aparece la cornamenta de un toro con los pitones afilados. Es una cubierta que responde al título de la colección, es humorística y mordaz a la par que moderna siguiendo los principios de los artistas de vanguardia que en muchos casos no se detenían a dibujar el rostro de la persona retratada sino simplemente los rasgos más destacados. El artista ha logrado modernizar el estereotipo del torero español a través de su dibujo.

La cubierta se completa con una tipografía en tinta negra, de gusto decó construida a base de formas geométricas.

El retrato también es utilizado como motivo ornamental de las cubiertas como hemos visto cuando nos hemos referido al cine y a las biografías de los artistas de mayor éxito en esos años. La ilustración de la cubierta con retratos se utiliza principalmente en biografías o bien en autores de gran renombre que se ilustran con un retrato realizado con cualquier tipo de técnica como ya tuvimos ocasión de analizar la cubierta de una de las obras de Miguel de Unamuno en la que se utiliza un retrato al óleo del autor.

Puyol también experimenta con la técnica del retrato en la cubierta titulada *Cristóbal Colón, el Quijote del océano*¹⁵²³. En esta ocasión nos sorprende esta cubierta dentro del conjunto de la obra de este artista porque para esta ocasión ha abandonado toda influencia vanguardista ya que en ella se representa con un fuerte realismo el retrato del gran marino Cristóbal Colón. El dibujo está todo él en color tierra, como si se tratara de un antiguo grabado. Se puede apreciar el gran efecto que produce el claroscuro gracias a un manejo de las luces y sombra. Igualmente se percibe una



¹⁵²² Antoniorrobles. *Torerito soberbio*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1932.

¹⁵²³ Wasserman, Jacob. *Cristóbal Colón, el Quijote del océano*. Madrid, Ulises, 1930.

cierta tosquedad en el manejo de la técnica ya que recuerda a los grabados de los primeros libros impresos.

En una reflexión más profunda sobre este trabajo de Puyol vemos cómo combina elementos más tradicionales relativos al dibujo inspirados en modelos más clásicos si bien lo contextualiza y lo moderniza gracias a la tipografía que es de palo seco próxima al gusto decó.



Otra representación de Cristóbal Colón es la que hace Arturo Ballester para la obra de Vicente Blasco Ibáñez *En busca del Gran Kan: Cristóbal Colón*¹⁵²⁴. En ella se representa al marino también de forma realista pero infundiéndole una gran solemnidad y grandeza a la imagen, atributo del que carece la de Puyol. Colón está representado en la cubierta de un barco de perfil, con la mirada perdida en el horizonte.

La imagen del navegante llena toda la cubierta a pesar de estar colocado en el lado derecho si bien el peso visual se distribuye en toda la ilustración gracias a las velas de la embarcación. Es una composición que recuerda los carteles publicitarios. Se completa con una tipografía de gusto decó en la que predomina la tipografía de palo seco.

La vida de Francisco Pizarro es el tema de la obra de Rosa Arciniega *Pizarro, biografía del conquistador del Perú*¹⁵²⁵ y cuya cubierta también está ilustrada por Ruiz Castillo que, en esta ocasión, hace un retrato del conquistador con todo lujo de detalles. Parece como si quisiera adelantar al posible lector los rasgos más destacados de la personalidad de Pizarro a través de la mirada, una mirada que casi reta a todo aquél que la contempla y nos habla de valor, habilidad y picardía, características de Pizarro, rasgos de personalidad que fueron importantes para la conquista del territorio peruano. Todo el dibujo es en color tierra, color también empleado por Ramón Puyol para representar al almirante Cristóbal Colón, colocado sobre un fondo oscuro y analizado anteriormente.



La tipografía también es en color tierra utilizando y combinando diversas formas tipográficas y diferentes grosores con respecto al trazo, pero siempre de palo seco, buscado la mejor legibilidad del mensaje y la integración en el dibujo.

Un buen retrato realizado por Arturo Ruiz Castillo es el que ilustra la cubierta de la obra de Juan K. Winkler *Morgan el*

¹⁵²⁴ Blasco Ibáñez, Vicente. *En busca del Gran Kan: Cristóbal Colón*. Valencia, Prometeo, 1927.

¹⁵²⁵ Arciniega, Rosa. *Pizarro, biografía del conquistador del Perú*. Madrid, Cenit, 1936.

*magnífico*¹⁵²⁶ en el que el rostro del gran industrial y banquero norteamericano es el único motivo de la cubierta. No es un retrato realizado de forma realista sino que se busca destacar en él, a través de luces y sombras realizadas con formas geométrica, con un claro lenguaje vanguardista, los rasgos más característicos de una persona como son la mirada, en este caso penetrante y desafiante frente a todo aquél que contempla, la imagen la nariz y su gran bigote blanco así como sus cabellos también encanecidos.

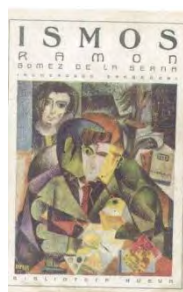
El retrato permite apreciar un poco de su indumentaria que es la propia de un próspero hombre de negocios. Los colores predominantes son el gris para el fondo el blanco, el tierra y el negro utilizados para el retrato.

La composición se completa con una tipografía de rasgos geométricos muy del gusto decó tanto para el nombre del autor, colocado en la parte superior, como para el título colocado en la mitad inferior de la cubierta sobrescribiéndose en el dibujo.

Similar en la técnica al retrato anterior son los retratos realizados nuevamente por Ramón Puyol para la obra de Ramón Gómez de la Serna *Efigies*¹⁵²⁷. Se presentan sobre un fondo amarillo cuatro rostros dos en la parte superior y dos en la inferior. Son rostros serios, fuertemente sombreados con formas geométricas como en el ejemplo anterior. Los retratos son los de los personajes de los que Ramón hace el relato biográfico, si bien hay uno, que pensamos que es John Ruskin y que no aparece retratado. Puyol nos muestra a Charles Baudelaire, Gerard de Nerval, Villiers de l'Isle y el mariscal Barbey d'Aurevilly todos ellos literatos del siglo XIX francés.



La tipografía es de gusto decó y está colocada formando una semicircunferencia en el ángulo superior izquierdo que aúna toda la composición algo dispersa por la colocación rígida de los cuatro rostros.



Una de las cubiertas más atractivas en las que se muestra un retrato es la realizada para otra obra de Ramón Gómez de la Serna que lleva por títulos *Ismos*¹⁵²⁸ en la que se reproduce un retrato cubista del artista realizado por el pintor Diego Rivera y que fue expuesto, casi dos décadas anteriores, en la exposición de arte cubista celebrada en Madrid en 1915 en la que participaba el ya mencionado Diego Rivera junto y María Blanchard. Fue una exposición que causó un gran revuelo y provocó numerosas críticas. La elección de la cubierta no podía ser más acertada ya que en la obra Gómez de la Serna hace un

¹⁵²⁶ Winkler, Juan K. *Morgan el Magnífico*. Madrid, Oriente, 1931.

¹⁵²⁷ Gómez de la Serna, Ramón. *Efigies*. Madrid, Oriente, 1929.

¹⁵²⁸ Gómez de la Serna, Ramón. *Ismos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1931.

compendio de todas las tendencias modernas que fueron surgiendo desde los comienzos del siglo XX.

Previamente a la edición de *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna, otras obras de este polifacético autor habían recurrido al retrato del autor para ilustrar la cubierta. Es curioso cómo podemos observar la evolución de la técnica del retrato a través de las cubiertas de Ramón Gómez de la Serna, si bien, nos llama la atención cómo un personaje tan atrevido y rompedor de viejos esquemas dejara para ilustrar la cubierta de una obra, editada en fecha tardía, como es *Ismos*, un retrato realizado tempranamente.



Otros dos retratos del gran literato los podemos apreciar en las obras tituladas *Muestrario*¹⁵²⁹ y *Los medios seres*¹⁵³⁰. En la primera observamos cómo se entremezcla modernidad y tradición en una cubierta aparentemente tradicional en la que la cubierta es una fotografía del autor de la obra en tonos sepia y que vemos que está acompañado de seres fantasmagóricos, cubiertos todos ellos con una túnica y de los que solamente se pueden apreciar sus ojos y su boca, grande, sonriente. Es por tanto un intento, algo primitivo de manipulación de la imagen realista captada por una máquina fotográfica, manipulación que en años posteriores daría origen al fotomontaje.

La cubierta se completa con un gran pie de foto en el que en un óvalo de gran tamaño y con una tipografía de corte clásico se ha incluido el nombre del autor, el título de la obra y el nombre de la editorial. El óvalo está a su vez inscrito en un rectángulo que está profusamente decorado buscando la semejanza con una marco tradicional para una fotografía poco convencional.

El retrato para la segunda obra mencionada, por el contrario es más moderno, está firmado por el artista Gago y es similar en su técnica al realizado por Arturo Ruiz Castillo para el banquero Morgan.



En esta ocasión en el retrato de Gómez de la Serna predominan los colores verdes y tierras, su rostro presenta una mirada penetrante como si quisiera descubrir los secretos más íntimos de aquellos que lo contemplan. Es un retrato de una gran calidad y sencillez. La cubierta se completa con una tipografía moderna, de palo seco, realizada a base de formas geométricas y tanto el título como el nombre del autor se han colocado en la parte inferior. El título se ha escrito en color verde, color que predomina en la cubierta.

¹⁵²⁹ Gómez de la Serna, Ramón. *Muestrario*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1918.

¹⁵³⁰ Gómez de la Serna, Ramón. *Los medios seres*. Madrid, Prensa Moderna, 1923.

En la parte inferior, algo desplazado hacia el centro se indica el precio de la obra 50 cts. y la letra S final termina con un adorno que rompe la rectilineidad de la cubierta.

Una cubierta ilustrada nuevamente con un retrato que en esta ocasión es de Anatole France para la obra de Jean Jacques Brousson titulada *France en zapatillas*¹⁵³¹. Sobre un fondo negro se representa el rostro grave, ya envejecido, del escritor y pensador francés. Podemos sospechar que se trata de un retrato realizado por el dibujante Ruiz Castillo, creador de la práctica totalidad de las cubiertas de la editorial Biblioteca Nueva y que recuerda al ya descrito en la obra de *Morgan el magnífico*. Es un retrato de gran fuerza, con gran dominio de la técnica del dibujo en el que el artista, independientemente del parecido del retratado, busca mostrar al observador otros rasgos, al margen de los físicos del escritor. Destaca en él su barba blanca, la mirada incisa, crítica y las arrugas de la frente que señalan igualmente su actitud crítica ante la sociedad de esos años. Este rostro ocupa la práctica totalidad de la cubierta y, la parte inferior de la misma, se ha destinado para colocar todos los datos relativos a la edición como son el título, la traductora, en este caso la polifacética Margarita Nelken y, finalmente, el nombre de la editorial. Toda la tipografía es de color ocre y se emplean diferentes modelos tipográficos para incluir cierta variedad en la lectura de los datos relativos a la obra.

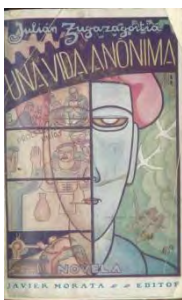


Similar a los retratos de las anteriores cubiertas es el retrato que aparece en la cubierta de la obra de Jakob Wassermann *Laudín y los suyos*¹⁵³² si bien, en esta ocasión, el retrato ha perdido la serenidad de los anteriores, serenidad con la que se quería enaltecer la imagen del retratado y, por el contrario, se presenta la imagen de un rostro atormentado que expresa sus sentimientos de desesperación al llevarse las manos a la cabeza. La figura es de color ocre, con los rasgos remarcados en negro, así como su cabellera alborotada. También es negro el traje del retratado que destaca sobre el fondo ocre. Es un retrato expresivo, que llena toda la cubierta a pesar de estar situado en la parte inferior de la misma.

El título y el nombre del autor se han colocado en la parte superior con una tipografía de palo seco emulando los principios tipográficos de armonía y claridad de la escuela de la Bauhaus.

¹⁵³¹ Brousson, Jean Jacques. *Anatole France en zapatillas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1925.

¹⁵³² Wassermann, Jakob. *Laudín y los suyos*. Madrid, Dédalo, 1933.



Una nueva forma de representar el rostro humano es la cubierta firmada por Francisco Mateos para la obra de Julián Zugazagoitia *Una vida anónima*¹⁵³³ en la que el artista, que en repetidas ocasiones se le ha considerado un discípulo de Goya y de José Gutiérrez Solana, en esta ocasión a través del dibujo de un rostro nos conduce a un viaje retrospectivo a través de la vida del protagonista del relato.

El rostro cuyo óvalo parece el de una máscara que representa el teatro de la vida, se ha dividido en dos partes. La del lado derecho es de color azul serena, en la que se aprecia un ojo y detrás de la misma hay un paisaje idílico de un pacífico pueblo mariner. El lado izquierdo representa, por el contrario, la actividad política llevada a cabo por el biografiado presidiendo asambleas, repartiendo panfletos y trabajando en la fábrica. Las escenas se han dispuesto siguiendo un cierto esquema constructivista y también los personajes dibujados tienen cierta influencia del arte alemán anti burgués de los años veinte con el que el artista entró en contacto tras estar becado en Munich.

En esta ocasión Mateos abandona sus personajes atormentados y opta por personajes más fácilmente reconocibles en actividades cotidianas.

La cubierta se completa con una tipografía en la que se combina la letra cursiva para el autor de la obra y la tipográfica de formas geométricas para el título.

Salvador Dalí hace una incursión en el mundo de la ilustración de cubiertas e ilustra con un rostro de un hombre la obra de J. Puig Pujades *L'oncle Vicent*¹⁵³⁴. El artista dibuja una cara masculina sobre el fondo blanco de la cubierta cuyos rasgos están apenas esbozados, dado que los ojos son dos pequeñas manchas negras, un bigote y una serie de líneas que marcan el paso del tiempo en el rostro. Al cuello lleva una cinta métrica que es el único indicio que sirve para identificar al protagonista del relato gracias a su profesión, la de sastre, puesto que su rostro pudiera ser el de cualquier persona ya adulta. El rostro está enmarcado en una serie de manchas negras que lo rodean para que éste destaque en la cubierta que se completa con una tipografía, también en tinta negra de palo seco y trazo grueso, para el título según los nuevos principios tipográficos de la Bauhaus.



Es un dibujo que se aleja de los modelos surrealistas creados por Salvador Dalí en los que el componente onírico primaba sobre cualquier otra premisa.

De la misma fecha que el libro ilustrado con una cubierta de Dalí es la edición de la obra de Ramón Gómez de la Serna que lleva por título *El caballero del*

¹⁵³³ Zugazagoitia, Julián. *Una vida anónima*. Madrid, Morata, 1927.

¹⁵³⁴ Puig Pujades, J. *L'oncle Vicent*. Barcelona, Polígrafa, 1928.

*hongo gris*¹⁵³⁵ firmada por Norberto Beberide. La imagen es la de un rostro de un varón que cubre la cabeza con un sombrero de hongo y cuyos rasgos se delinean con unas finas líneas blancas que marcan los ojos, la nariz y boca así como el contorno del óvalo y los hombros. Los ojos están hechos de forma desigual dado que uno es redondo como si estuviera abierto u oculto tras un monóculo mientras que el otro está medio entornado. La ilustración está bordeada por gruesas líneas de color negro y ocre recurso utilizado en algunos carteles publicitarios.



En esta ilustración en la que el artista aunque hace un ligero guiño al surrealismo se evidencia la influencia de la publicidad, especialmente la de los carteles de los artistas Cassandre y Charles Louput, cuya obra Beberide debía de conocer dado que en los años en los que se publica esta obra de Gómez de la Serna en París donde él residía en esos años.

La obra se completa con una tipografía de palo seco que sigue los principios de la nueva tipología creada en los talleres de la Bauhaus.

Más próxima al surrealismo es la cubierta firmada por Darío Carmona para la obra de Carranque de los Ríos titulada *Uno*¹⁵³⁶. En el centro de la cubierta se dibuja un rostro cuyos contornos se diluyen y se transforman en una forma geométrica irregular así como sus manos grandes, planas, que sujetan unos fuertes barrotes negros que enmarcan el rostro al que además se superpone el número 1 en gran tamaño, superando al rostro y en color ocre que contrasta con la palidez del rostro, iluminado por suaves tonos azules. La expresión de la cara es de profunda tristeza dado que está atrapado entre dichos barrotes.



La cubierta se completa con una tipografía en la que se combinan diferentes modelos de letras, desde una cursiva manual de trazo grueso para el título, colocado justo debajo de la ilustración formando parte de la misma, hasta una tipografía de trazo más fino utilizada para el nombre del autor colocado en la parte superior y el de la editorial en la inferior.



La obra de Manuel Abril titulada *La salvación, sociedad de seguros del alma*¹⁵³⁷ presenta una cubierta que podríamos calificar de insólita y que lamentablemente no está firmada y que no nos atrevemos a atribuirle a Ruiz Castillo debido a lo extraño de la

¹⁵³⁵ Gómez de la Serna, Ramón. *El caballero del hongo gris*. París, Agencia Mundial de Librería, 1928.

¹⁵³⁶ Carranque de los Ríos. *Uno*. 2ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 1934.

¹⁵³⁷ Abril, Manuel. *La salvación, sociedad de seguros del alma*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1931.

misma, aunque, como hemos repetido en diversas ocasiones a este artista le gustaba experimentar con todo tipo de lenguajes y tendencias artísticas.

Sobre un fondo magenta el artista ha dibujado el rostro y medio torso de un hombre que, además, lleva en la cabeza una chistera de una considerable altura y cuyos contornos no son líneas sino frases en lo que Juan Manuel Bonet¹⁵³⁸ considera una cubierta caligramática y que se puede considerar un embrión, lejano en el tiempo, del posterior desarrollo del arte conceptual.

La cubierta se completa con una tipografía decorativa, de rasgos geométricos para indicar el título y el nombre del autor. Todo ello está colocado en la parte superior por lo que la ilustración no tiene ningún elemento que moleste su contemplación por lo que adquiere más relevancia e importancia.

Una nueva cubierta bastante insólita, que podríamos atribuir de nuevo a Arturo Ruiz Castillo al estar editada por la editorial paterna Biblioteca Nueva, es la que sirve de ilustración a la obra de Samuel Ros *El hombre de los medios abrazos*¹⁵³⁹. El artista busca sugerir la transexualidad a través de una imagen atractiva que además es un exponente de su conocimiento del lenguaje publicitario y del dominio del dibujo. Sobre un fondo azul nos coloca un personaje de medio busto que, por su indumentaria, asemeja a un marinero que viste una chaqueta



ajustada que le marcan los pechos más propios de una mujer como también es más característico de la mujer la media melena rubia cubierta en la parte superior por un casquete también de color azul.

El artista voluntariamente no ha dibujado el rostro que deja en blanco para no decantarse por un rostro femenino o masculino pero que llama la atención esa faz sin rasgos, blanca que destaca sobre el azul del fondo y el amarillo del cabello.

La cubierta se completa con una tipografía de gusto decó construida con formas geométricas.



La cubierta que crea Manuel Benet para la obra del escritor de novela, mayoritariamente erótica, Guido da Verona titulada *Los novios*¹⁵⁴⁰ nos presenta los rostros de unos bellos jóvenes colocados en el lado izquierdo de la cubierta. Ambos rostros son muy similares y sus facciones recuerdan a las de las mujeres modernas de los locos años veinte; boca pequeña y perfilada, ojos sombreados con cejas finas, cabello corto y bien peinado siendo uno rubio y el otro moreno. Con esta cubierta Benet nos está

¹⁵³⁸ Bonet, Manuel. *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*. Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.22.

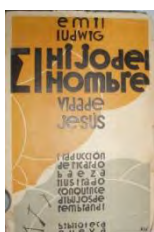
¹⁵³⁹ Ros, Samuel. *El hombre de los medios abrazos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1932.

¹⁵⁴⁰ Da Verona, Guido. *Los novios, Glosa de Manzoni, novela*. Madrid, Mundo Latino, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930.

sugiriendo que en la novela se trata una relación homosexual, del amor imposible entre dos jóvenes, amor por el que tendrán que luchar contra infinitos obstáculos sociales tal y como hicieron Renzo y Lucia, protagonistas de la novela de Alessandro Manzoni *I promessi sposi* al que el subtítulo hace referencia.

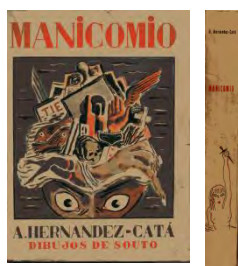
Es por tanto una cubierta en la que el artista a través de la metáfora nos presenta el tema del relato de una forma elegante y sugerente que completa con una tipografía de gusto decó, de formas geométricas que enmarca las cabezas de los jóvenes con un ligero movimiento.

En esta cubierta el artista que firma RC y bien pudiera tratarse de Arturo Ruiz Castillo, prescinde de cualquier tipo de cliché referido a la iconografía católica y opta, con gran atrevimiento, con una cubierta próxima a la abstracción. Es una cubierta de un fuerte contenido simbólico como quizá no podía ser de otra forma, si se quieren evitar los estereotipos más convencionales para ilustrar la obra titulada *El hijo del Hombre. Vida de Jesús*¹⁵⁴¹ de Emil Ludwig en la que Ruiz Castillo representa la imagen de Jesús y su vida de Jesús de forma conceptual, casi abstracta. Utiliza dos manchas de tinta una de color amarillo colocada en el ángulo superior derecho, representando la luz de la divinidad y, en el ángulo inferior izquierdo otra mancha similar, pero en esta ocasión de color gris, que representa la vida que transcurrió Jesús entre los hombres ya que en un lado coloca tres cruces realizadas con un dibujo moderno y estilizado.



La cubierta se completa con una atrevida tipografía, especialmente la destinada al título, colocado en la parte superior con letras de gran tamaño y de formas geométricas. Tanto el autor como el título están escritos con tinta negra. La información relativa al traductor de la obra y la referencia a las ilustraciones interiores que son de Rembrandt, tal y como se expresa en la cubierta así como el nombre de la editorial se han escrito en tinta gris pero con una tipografía igualmente moderna de formas geométricas.

Una cubierta que rompe con los esquemas establecidos de asimilar la cubierta a un cartel publicitario es la que ilustra la obra de A. Hernández-Catá *Manicomio*¹⁵⁴² de Souto que también realiza las ilustraciones del interior del libro.



En la cubierta dibuja unos grandes ojos pertenecientes a un rostro pero en el que solamente se aprecian esos grandes ojos y la frente. De la cabeza surgen un gran número de imágenes todas ellas variadas, caóticas, sin orden lógico, que se agrupan en el interior de la misma y que irrumpen en la superficie como si se tratara de una explosión. Dentro de este

¹⁵⁴¹ Ludwig, Emil. *El hijo del hombre. Vida de Jesús*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1930.

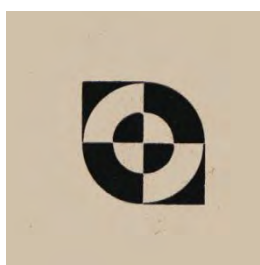
¹⁵⁴² Hernández-Catá, A. *Manicomio*. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.

conjunto podemos apreciar las imágenes del desnudo de una mujer tumbada, una mano, una cruz, una botella, unas alas de un ser alado, entre otras. Es por tanto una cubierta en la que el artista hace un claro guiño al surrealismo del que no solamente toma elementos que se reproducen en repetidas ocasiones en las creaciones surrealistas sino que la propia imagen es una defensa o, mejor dicho una alabanza a la locura, al complejo misterio de la mente humana y a sus ensoñaciones.

El artista también ha dibujado el lomo de la obra en el que aparece el torso de una mujer desnuda que levanta uno de sus brazos y sostiene en la mano un puñal. Es un bello dibujo, de líneas simples y con una composición equilibrada.

La cubierta se completa con una tipografía de palo seco distribuida en la parte superior e inferior y en la que se aprecian amplios márgenes, si bien como si se tratara de un nuevo acto de rebeldía y de ruptura con el consenso establecido, el título se ha colocado en la parte superior mientras que la inferior se ha reservado para el nombre del autor y, en este caso, también para el artista ya que se indica que las ilustraciones interiores son de Souto.

La cubierta de la obra de Manuel Sánchez Silva *El hombre de la bufanda*¹⁵⁴³ firmada por N. Campo, del que no tenemos referencias bibliográficas, nos presenta de nuevo una cubierta en la que el rostro está exclusivamente representado por los ojos. En la cubierta en la se ha suprimido el rico cromatismo utilizado por Souto. La riqueza de objetos que también están representados en la cubierta de Souto, se



han sustituidos por formas geométricas en blanco y negro e incluso los ojos, elemento esencial de la cubierta son pequeñas formas triangulares insertas en semicírculos blancos y negros según si la forma geométrica sobre la que se colocan es blanca o negra en un perfecto juego de luz y sombra.

La cubierta se completa con una bella tipografía también en blanco y negro de gusto decó muy decorativa, atractiva pero de fácil lectura.

Baldrich ilustra la cubierta de la obra de Ramón Gómez de la Serna *¡Hay que matar al morse!*¹⁵⁴⁴ por medio de un dibujo de un hombre de medio perfil, con un semblante serio y que tiene unos auriculares para poder escuchar los mensajes que se transmiten por morse. En la cubierta predominan los colores amarillos, tierras y negro y en ella se aprecia el gran dominio que tenía Baldrich del dibujo dado la corrección y proporción de sus formas y de la composición.



¹⁵⁴³ Sánchez Silva, Manuel. *El hombre de la bufanda*. Madrid, Imprenta Graphia, 1929.

¹⁵⁴⁴ Gómez de la Serna, Ramón. *¡Hay que matar al morse!*. Madrid, La novela semanal, 1925

La cubierta se completa con una tipografía de palo seco en la que se combinan diferentes modelos de tipos de imprenta: desde una letra inspirada en la letra futura a otra de influencia decó.

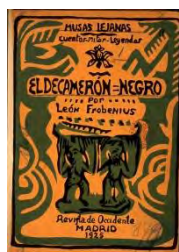
Un retrato que nos transporta al territorio americano y al arte precolombino es el realizado por Pancho Cossío para la obra de José del Río Sainz



*Hampa*¹⁵⁴⁵. Este retrato está construido con elementos geometrizarantes y fragmentados que nos recuerda ligeramente al cubismo debido también a que se inspira en un arte primitivo que fue fuente de inspiración de muchas de las composiciones cubistas.

Todo el fondo de la cubierta es de color ocre y el contorno del dibujo es de un tono más suave y que aprovecha el fondo de la cubierta para dotar de color al rostro.

Completa la composición una bella tipografía, probablemente creación del propio artista, en la que ya se incluyen elementos geométricos propios de la tipografía de gusto decó. En esta obra también hay que destacar su portada que asemeja a una cubierta con una bella tipografía y una no menos bella viñeta que representa un árbol con grandes raíces que nos evoca la exuberancia de los países tropicales. Está realizada en color rojo por lo que se realza toda la información proporcionada por dicha la cubierta.



Otra cubierta que recurre a la iconografía de pueblos de creencias primitivas y mágico fenomenistas es la que ilustra la obra de León Frobenius *El Decamerón negro*¹⁵⁴⁶ realizada por el artista Francisco Bores que se inspira en elementos del arte primitivo de lejanos países cuya tradición artística se transmite sin apenas variaciones de generación en generación. Bores, sobre un fondo ocre, dibuja, con tonos verdes para lograr un fuerte contraste cromático, un taburete, que sirve de asiento el jefe de la tribu y que ahora está vacío esperando al jefe. Bores coloca dicho taburete en el centro de la cubierta y podemos apreciar que el asiento está sostenido por dos figuras cuyos rasgos son propios de poblaciones exóticas.

Alrededor de este elemento esencial el artista ha colocado una rica ornamentación vegetal hecha con formas geométricas que recuerdan la exuberante vegetación de las selvas de los países tropicales.

En esta obra de Bores destaca la tipografía, integrada dentro de la propia composición y, con toda probabilidad, creación del propio artista en la que se entremezclan modelos de imprenta hechos todos ellos a mano alzada.

¹⁵⁴⁵ Río Sainz, José del. *Hampa*. Santander, S. I. 1923.

¹⁵⁴⁶ Frobenius, León. *El Decamerón negro*. Madrid, Revista de Occidente, 1925.

Esta cubierta también es extraña si se compara con el resto de las cubiertas de muchas de las obras publicadas por la editorial Revista de Occidente en las que solía primar la sobriedad dado que, generalmente sobre un fondo blanco se solía incluir, en la parte inferior de la cubierta, una viñeta. En este trabajo prevalece, por el contrario la rica y profusa ornamentación creada por Francisco Bores.

La imagen de un rostro concebido según el lenguaje vanguardista es la de la obra de Ernesto Giménez Caballero *Yo, inspector de alcantarillas*¹⁵⁴⁷ en la que con unos colores tenues se dibuja una forma escindida e irreal de acuerdo con los más puros principios surrealistas de un personaje erguido, dibujado con colores tenues que, a diferencia de las cubiertas de Óscar Domínguez descritas anteriormente, apenas contrasta con el fondo de color blanco. Por el contrario, llama la atención la tipografía, toda ella en color negro, con diferentes tipos y de formas decorativas, artísticas en consonancia con el surrealismo, apartándose del concepto racional de la nueva tipografía.



Con anterioridad a este libro, el propio Giménez Caballero había publicado el libro *Carteles*¹⁵⁴⁸ con una cubierta colorista. En *Carteles* hay un personaje de medio cuerpo, asomado a un muro imaginario construido con diferentes planos en un claro guiño a los modelos constructivistas. Lleva en su mano un megáfono que le sirve para proclamar a los cuatro vientos los manifiestos e ideas contenidos en el libro.



En el lado izquierdo hay un fragmento de escalera y una chimenea colocada en un supuesto modelo de casa imaginaria si bien todavía está lejos de la abstracción y del surrealismo ya que está bastante vinculada a la realidad.

Es una cubierta de colores vivos, contrastados. En ella destaca el título y el nombre del autor que forma parte de la composición ya que está colocado en diagonal como saliendo del megáfono con una tipografía elegante de palo seco, de fácil lectura y racionalista.

El fotomontaje es un excelente recurso para mostrar con toda fidelidad la imagen de la persona que se pretende representar. Es precisamente un fotomontaje el que utiliza Santiago Pelegrín, artista que hizo muchas de las cubiertas de la editorial Zeus utilizando lenguajes vanguardistas, para la ilustración de la cubierta de la obra biográfica de Denisse Le Blond-Zola titulada *Emilio Zola, lo que cuenta su hija*¹⁵⁴⁹.

¹⁵⁴⁷ Giménez Caballero, Ernesto. *Yo, inspector de alcantarillas*. Madrid, Gaceta Literaria, 1928.

¹⁵⁴⁸ Giménez Caballero, Ernesto. *Carteles*. Madrid, Gaceta Literaria, 1927.

¹⁵⁴⁹ Le Blond-Zola, Denisse. *Emilio Zola, lo que cuenta su hija*. Madrid, Zeus, 1931.



Pelegri n utiliza dos fragmentos fotográficos en los que figura el escritor, en uno de ellos está sentado frente a un escritorio, con una pluma en la mano y ante una cuartilla en blanco que est  sobre dicho escritorio. La segunda es un coche fúnebre y de esta imagen se puede inferir que representa el entierro del controvertido escritor francés.

Ambos fragmentos tienen formas geométricas colocadas una encima de la otra para construir la metáfora de la diferencia entre la vida y la muerte.

En esta ocasión el fotomontaje se aparta de la denuncia política y hace una elipse por la que invita a los potenciales lectores de la obra a aproximarse a la vida del escritor conducidos por la mano de su hija.

Las fotografías utilizadas en blanco y negro contrastan con el rojo del fondo de la cubierta. Nuevamente hay que destacar la tipografía de gusto decó y compuesta por formas geométricas que se integra en la composición, ya que el título, escrito en tinta blanca y colocado en el lado derecho sirve de marco para encuadrar las fotografías. La parte inferior se ha destinado al subtítulo de la obra escrito con un trazo más fino que el del título y en tinta negra en lugar de blanca.

Otras cubiertas en las que se utiliza la fotografía es la cubierta de la obra de William Faulkner *Santuario*¹⁵⁵⁰. En esta cubierta, de autor anónimo, sobre un fondo azul se ha colocado en oblicuo una foto de un rostro masculino atormentado. Es una imagen muy cinematográfica que transmite inquietud a todo aquél que la contempla.

La fotografía está bordeada por la tipografía por el lado izquierdo y por el inferior y el superior. Este último es para el título que est  colocado sobre el fondo azul, el lateral izquierdo está compuesto por un rectángulo colocado en posición vertical de color negro y en el que con tinta blanca se escribe el nombre de la colección y, finalmente, en el inferior se expresa el nombre de la editorial también en tinta blanca. El título se ha colocado con una tipografía de gran tamaño en tinta negra sobre el borde superior de la fotografía, mientras que el nombre del autor está exento en la parte superior de la cubierta escrito en tinta blanca. La tipografía elegida es de palo seco acorde con los modelos establecidos de la Bauhaus.

Otra cubierta ilustrada con una fotografía, en este caso se trata del retrato del autor de la obra *Oleaje, amanecer de nuestro*

¹⁵⁵⁰ Faulkner, William. *Santuario*. Madrid, Espasa Calpe, 1934.



*tiempo*¹⁵⁵¹ de Alicia Garcitorial en la que la ilustración es una fotografía de Garcitorial a la que se ha dejado un pequeño borde blanco remarcado en el exterior con una línea roja para que resalte sobre el fondo verde. Roja es también la tipografía del título, de gran tamaño y formas geométricas, mientras que el nombre del autor está escrito en tinta blanca con los bordes remarcados con una línea roja. Es un mensaje gráfico en el que el título tiene mucha más importancia que el nombre del autor. Es una de las pocas cubiertas de esos años en las que hemos encontrado el retrato del autor como señuelo por parte del editor para vender la obra dado el prestigio del que gozaba en esos años Garcitorial.

La fotografía de un cuadro de historia sirve como motivo para sustituir la imagen de un biografiado del que no se conocen sus rasgos como sucede en la cubierta que ilustra la biografía del poeta *Garcilaso de la Vega*¹⁵⁵² en la que se colocó la fotografía en la que se representa un ejército capitaneado por un noble. Está colocado entre dos amplias franjas de color amarillo como si se tratara de un fotograma de gran tamaño de una película.



En la franja superior se ha colocado el nombre y el título de la obra y en la inferior el nombre de la colección si bien no aparece el de la editorial. La tipografía, como suele ser habitual en la mayoría de las obras publicadas a finales de la década de los veinte y principio de los treinta, es de palo seco siguiendo los modelos de la Bauhaus.



El mundo moderno se puede representar de manera fidedigna con una fotografía y por eso la obra de Federico Reparaz *Concursos atléticos*¹⁵⁵³ se ilustra con una bella fotografía de un atleta que está realizando un perfecto salto de altura, instantánea tomada por el hábil objetivo de un fotógrafo del que lamentablemente desconocemos su nombre.

Debajo de la fotografía se ha dibujado un estadio con sus gradas si bien éstas están vacías. La cubierta se completa con una tipografía en color rojo, de palo seco, utilizada tanto para el nombre de la colección colocado en la parte superior como para el título y el nombre del autor que están en la parte inferior a modo de base para el atleta.



Otra cubierta en la que la fotografía nos presenta al personaje tal cual es la que sirve de ilustración a la obra de Joaquín Serrés *100 juicios críticos sobre Villalta*¹⁵⁵⁴ en la cual aparece el torero en la plaza de toros saludando al público. Es una cubierta que podríamos denominar

¹⁵⁵¹ Garcitorial, Alicia. *Oleaje, amanecer de nuestro tiempo*. Barcelona, Horizonte, 1929.

¹⁵⁵² Altolaguirre, Manuel. *Garcilaso de la Vega*. Madrid, Espasa Calpe, 1933.

¹⁵⁵³ Reparaz, Jacinto. *Concursos atléticos*. Madrid, Espasa Calpe, 1934.

¹⁵⁵⁴ Serrés, Joaquín [Joaquinillo]. *100 juicios críticos sobre Villalta*. Madrid, Yagües 193-.

documental ya que también nos muestra una imagen del torero que en esos años debía de levantar gran controversia.

La cubierta se completa con una tipografía en tinta roja de palo seco y de fácil lectura y sencillez según los principios de la nueva tipografía alemana.

Si la fotografía nos presenta los hechos y los personajes tal cual son y es de gran utilidad para inmortalizar un momento preciso, Manuel Benet opta por dibujar la silueta en blanco del torso de dos atletas en plena carrera en lugar de utilizar la imagen realista de una fotografía para ilustrar la obra de Jacinto Miquelarena *Stadium*¹⁵⁵⁵. Es una obra dinámica, atractiva y cartelística en la que la tipografía forma claramente parte de la composición dado que el título está colocado en el centro de la cubierta sobre la ilustración y dibujado con unos tipos de palo seco de gran tamaño. El nombre del autor está colocado en la parte superior sobre una franja negra ondulada lo que proporciona mayor dinamismo a la cubierta.



Francisco Rivero Gil opta por una representación imaginativa y amable de muchos de los seres que la sociedad rechaza que a veces tachados de demoníacos fruto de la ignorancia. En la cubierta que ilustra la obra de Alardo Prats y Beltrán *Tres días con los endemoniados. La España desconocida y tenebrosa*¹⁵⁵⁶ presenta una cubierta dividida verticalmente en dos mitades perfectas. Ambas contrastan vivamente por los colores elegidos, negro en el lado izquierdo y rojo en el lado derecho. Los colores no se han elegido arbitrariamente con el único fin de contrastar sino también contribuyen, como sucede en muchas ocasiones, para explicitar el contenido de la obra. La zona negra se ha reservado para el título que se escribe con tinta blanca. Las letras son de trazo muy grueso altamente decorativas. Es el lado que nos presenta esa España negra, que todavía subsiste en los años treinta del siglo XX. Una España donde las creencias irracionales son un auténtico freno para el progreso del país y donde cualquier atisbo de cambio es casi imposible. En la parte roja se representa la mitad de un semblante, es propiamente una máscara de un demonio, con el rostro rojo, cuernos, gran bigote negro que representa a esas personas que son consideradas como demonios sobre la tierra. La cubierta es atractiva, supone uno de los pocos trabajos que el artista Francisco Rivero Gil realizó para la editorial Cenit y en ella destaca la utilización de grandes superficies realizadas con tintas planas, técnica muy utilizada por este artista en la práctica totalidad de sus ilustraciones para cubiertas de libros.

¹⁵⁵⁵ Miquelarena, Jacinto. *Stadium*. Madrid, Espasa Calpe, 1929.

¹⁵⁵⁶ Prats y Beltrán, Alardo. *Tres días con los endemoniados. La España desconocida y tenebrosa*. Madrid, Cenit, 1930.

El libro está ilustrado con 15 fotografías de J. Pastor tal y como se explicita en la portada del libro.

Similar a la descrita anteriormente es la cubierta realizada también por Rivero Gil y publicada un año después para la obra de A. Botín Polanco titulada *Virazón*¹⁵⁵⁷ en la que el artista juega con la tipografía y con la ilustración logrando una composición perfectamente integrada de colores y de formas.

Sobre el fondo blanco de la cubierta el artista dibuja un rostro de color magenta que ocupa las tres cuartas partes de la cubierta y que se apoya en la parte inferior de la misma. Es un personaje irreal, mitad demonio y mitad extraterrestre, con rasgos similares a los empleados en la cubierta anterior. Tiene pequeños cuernos, ojos achinados y una línea negra que sirve para indicar una ceja y la nariz. Esta gran mancha de color se equilibra con el título de la obra y el nombre del autor, colocados ambos en la parte que deja libre la ilustración que se rellena con el título de la obra con letras muy decorativas, bellas, de trazo grueso.



La información sobre la obra se completa con el nombre del autor en el mismo color magenta del rostro y es una de las cubiertas más atractivas realizadas por Francisco Rivero Gil para la editorial Espasa Calpe.

La religiosidad en España está arraigada en muchas de las manifestaciones artísticas especialmente las literarias y las plásticas aunque a partir de los comienzos del siglo XX hasta la Guerra Civil esta religiosidad se va debilitando dando paso a una sociedad más preocupada por los temas sociales que por los religiosos.

La representación de los miembros de la Orden de San Ignacio de Loyola, una orden de fuerte arraigo y controversia en nuestro país es el motivo principal de la cubierta realizada por el artista Cataluña para la obra de Constantino del Escla *Los hijos de Iñigo de Loyola, confesiones*.¹⁵⁵⁸ En ella se representa, en un primer plano en la parte inferior, a un cura que asemeja a Ignacio de Loyola junto a un globo terráqueo por donde sus seguidores deben extender sus postulados.

En un plano superior, en seriación y en actitud de soldados, el artista ha dibujado a tres sacerdotes en contrapicado de la Orden de San Ignacio. Están ataviados con capa, sotana y teja y, a pesar de estar en un segundo plano, constituyen el elemento esencial de la cubierta. Junto a ellos, de un menor tamaño, aparece la cúpula de una iglesia donde seguramente estos sacerdotes se forman para salir a predicar y combatir en nombre del santo.



¹⁵⁵⁷ Botín Polanco, Antonio. *Virazón*. Madrid, Espasa Calpe, 1931

¹⁵⁵⁸ Escla, Constantino del. *Los hijos de Iñigo de Loyola, confesiones*. Madrid, Zeus, 1932.

De esta cubierta hay que destacar cómo Cataluña utiliza formas geométricas a la hora de dibujar los cuerpos de los clérigos así como la iglesia y el globo de formas circulares. Es una cubierta realizada con un lenguaje moderno, atractivo donde predominan los colores azul, tierra y negro que llama la atención al posible lector al presentar de forma atractiva la Orden de San Ignacio.

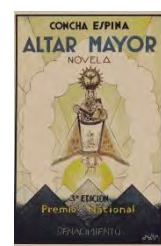
La cubierta se completa con una tipografía de palo seco para indicar el nombre del autor y el título de la obra, colocados ambos en la parte superior en una franja de color blanco. Se utiliza la tinta negra para el nombre del autor y azul junto al negro para el título formado con letras compuestas por formas geométricas de gusto decó.

Si la cubierta de Cataluña busca atraer al lector y en ella apreciamos un mero discurso narrativo, no sucede lo mismo en la creada por Manuel Monleón para la obra de Octavio Mirbeau *Sebastián Roch la educación jesuita*¹⁵⁵⁹ en la que presenta una cubierta muy crítica con la orden de los jesuitas y, en especial, con la educación impartida por ellos. En la parte inferior de la cubierta, junto a un cura de la orden, se representa una gran máscara para indicar el rostro que se oculta de los miembros de la orden. La cubierta es de fondo oscuro y se completa con un Cristo crucificado en el ángulo superior izquierdo al que el sacerdote da la espalda.



La cubierta se completa con una tipografía donde se alterna la letra cursiva hecha a mano con tipos de imprenta de colores vivos para que destaque dentro del tenebrismo que envuelve toda la cubierta.

Una obra ilustrada con un elemento proveniente de la iconografía religiosa es la tercera edición de la obra de la escritora Concha Espina titulada *Altar mayor*¹⁵⁶⁰. La cubierta está firmada por Ontañón



y presenta una composición un tanto escenográfica, puesto que no hay que olvidar que su creador fue un destacado escenógrafo y experimentado ilustrador que había colaborado como tal en las más destacadas publicaciones de la década de los veinte en Madrid como *La Esfera* y *Nuevo Mundo*. El artista coloca en la parte central de la cubierta una representación de la famosa Virgen del Pilar realizada de forma esquemática, con líneas contundentes y llena de vigor. La imagen parece que se eleva hacia los cielos al estar rodeada de una nube blanca que forma a su alrededor un círculo. Detrás podemos distinguir unos rayos y, debajo, unos picos de montañas, las primeras de color negro y las últimas de un color más claro. Con este contraste de colores el artista nos refuerza más la

¹⁵⁵⁹ Mirbeau, Octavio. *Sebastián Roch, la educación jesuita*. Valencia, Estudios, 193-.

¹⁵⁶⁰ Espina, Concha. *Altar mayor*. Madrid, Renacimiento, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 192-.

percepción de la elevación hacia los cielos de la virgen. En la práctica totalidad de la ilustración predominan las formas geométricas simples como son las montañas, simples triángulos, los rayos, líneas paralelas que tienen sus correspondientes puntos de fuga a ambos lados superiores de la cubierta y, finalmente, el sol, que en este caso representa la luz divina. La imagen de la virgen está igualmente construida a base de formas geométricas que se aprecian claramente en la forma del manto, del pedestal y de la corona. El artista juega también con la combinación de colores para hacernos percibir lo sobrenatural por medio del contraste entre los tonos oscuros de la tierra y la claridad que encontramos según alzamos la vista hacia la parte superior, el cielo donde está el paraíso..

En el aspecto tipográfico el artista opta por una cubierta muy racionalista, con tipografía que tiene sus orígenes en los principios de la Bauhaus, de fácil lectura en donde se aprecia la ausencia de elementos decorativos especialmente en la utilizada para el nombre de la autora y el título de la obra colocados ambos elementos en la parte superior de la cubierta. En la parte inferior aparece el número de la edición, el premio que la obra obtuvo: Premio Nacional y finalmente la editorial que la edita. En este caso se trata de la histórica editorial Renacimiento que en esos años ya no pertenecía a los Martínez Sierra sino que estaba integrada en el gran grupo editorial de la Compañía Iberoamericana de Artes Gráficas que vertebró e impulsó, antes de su quiebra, el mundo editorial español aunando un conjunto muy diverso de editoriales de diferentes tendencias. Esta tipografía referida a la editorial, a diferencia de la anterior, presenta unos trazos más gruesos y se identifica con el gusto Decó de esos años. Finalmente, también podemos destacar la forma creativa y original con la que el artista firma su obra, figurando una escalera donde las vocales que componen el primer apellido del artista quedan en la parte inferior y, por el contrario, las consonantes en la parte superior con un bello y armonioso ritmo, considerando hasta su propia firma como otro elemento de la obra.

La España de mitos y costumbres religiosas arraigadas en la sociedad se refleja en la obra de Robert Gore Browne *La muerte ambulante*¹⁵⁶¹ en la se puede apreciar una procesión de nazarenos, apenas dibujados en los que predomina más la masa roja de su indumentaria que se completa con unos guantes negros. Muchos de ellos llevan un cirio blanco en sus manos que destaca sobre su indumentaria roja.



Detrás se pueden distinguir las formas de algunos edificios en color negro que potencian aún más la procesión de nazarenos que desfilan por la muerte de Cristo.

La cubierta tiene un fuerte peso visual a pesar de la sencillez de recursos con la que está realizada.

¹⁵⁶¹ Brown, Gore Robert. *La muerte ambulante*. Madrid, Dédalo, 1931.

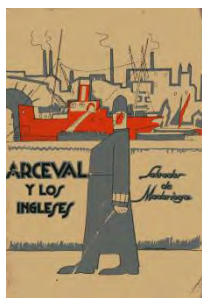
La tipografía, en tinta blanca, es de palo seco carente de la ornamentación característica de la tipografía inspirada en la Bauhaus y está separada de la ilustración por una línea también blanca, recurso que sirve para reforzar la imagen.

10.9. La caricatura de la vida moderna y de sus protagonistas

La caricatura y el humor son elementos que aparecen en las cubiertas de los libros cuando se representa la figura del hombre del que se suelen destacar sus rasgos más característicos o, simplemente, reflejar aspectos de su personalidad a través de determinados recursos.

La cubierta dibujada por Francisco Sancha Lengo para la obra de Salvador de Madariaga que lleva por título *Arceval y los ingleses*¹⁵⁶² es una clara muestra del gran dominio del dibujo y, en especial, del dibujo satírico y caricaturesco del artista. Su interés por la sátira le llevó a ser uno de los fundadores del semanario satírico *Alegría*.

En esta cubierta, realizada en bicromía azul y rojo sobre fondo blanco, los colores de la bandera inglesa, nos presenta una escena fluvial con un paisaje urbano al fondo en el que se aprecian las humeantes chimeneas de las fábricas que muestran la actividad que en ellas se realiza. Vemos un puente que salva las barreras naturales del río y una gran barcaza en color rojo que trasporta mercancías. En un primer plano el artista ha dibujado a un policía inglés con su gran abrigo y su característico gorro que se pasea por la orilla, conocedor de su autoridad en ese mundo complejo que se presenta como fondo.



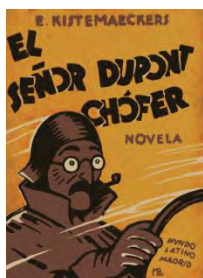
Este personaje es la figura central de la composición. Está colocado en primer término en la parte central de la cubierta y, por su tamaño, ocupa más de dos tercios de la misma. Para evitar que el espectador se sienta atraído por el rojo del barco, con gran habilidad, el artista coloca a modo de moflete colorado una mancha roja que, obligatoriamente, hace que el observador fije la mirada en el personaje y nos acerque a él como hombre bonachón amante de la buena vida.

Es una cubierta en la que se demuestra el gran desarrollo del dibujo humorístico en nuestro país, moderno y adaptado al nuevo gusto de esos años a la par que continúa siendo un dibujo incisivo en el que el artista, con elementales recursos gráficos, penetra en la personalidad del personaje y también, nos explicita el ambiente del Londres industrial de esos años no exento de desórdenes debido a los conflictos sociales entre los trabajadores y la sociedad burguesa pujante.

¹⁵⁶² Madariaga, Salvador de. *Arceval y los ingleses*. Madrid, Calpe, 1925.

Con respecto a la tipografía es de palo seco, en la que se combinan tipos de diferentes tamaños, de formas geométricas y de gusto decó.

Con el desarrollo de la industria del automóvil aparecen nuevas profesiones que requieren una indumentaria determinada y, con una gran carga humorística, Manuel Benet dibuja un chofer que es el eje del relato de E. Kistemaecker titulado *El señor Dupont chófer*¹⁵⁶³.



Sobre un fondo amarillo, el artista dibuja, en el ángulo inferior izquierdo, la figura de un conductor de automóviles que va perfectamente pertrechado para superar el viento que se produce durante la conducción de su vehículo. Tal es su velocidad que su atuendo se asemeja más a la indumentaria de los primeros pilotos de aviones. Viste gorro, guantes y gabardina con el cuello subido. Apoya sus manos sobre un gran volante. De su rostro destacan unas gafas de color blanco con dos puntos negros que son los ojos del conductor. Es una cubierta que encierra un homenaje a la velocidad de los nuevos coches que viene reforzada por una serie de líneas blancas que simulan el aire que cortan la figura del conductor. El personaje es todo él de color tierra lo que contribuye a acrecentar ese aspecto humorístico.

La tipografía es de trazo grueso y, como sucede en la gran mayoría de las cubiertas de la década de los años veinte, de gusto decó. El título se ha colocado con una leve ondulación para indicar el movimiento del coche. Por el contrario, la tipografía relativa al nombre del autor está colocada en línea recta.

Salvador Bartolozzi, en una divertida y humorística cubierta realizada para la obra de Wenceslao Fernández Flórez *El hombre que compró un automóvil*¹⁵⁶⁴, en la que nos muestra de nuevo su dominio de la técnica del dibujo, nos sugiere cómo el automóvil puede llegar a dominar al hombre y para ello humaniza la parte frontal de un automóvil donde el parachoques se ha convertido en una boca agresiva, entreabierta, que deja ver sus dientes alineados como si se tratara de una máquina devoradora. Sus ojos son los focos y el pelo es la marca del automóvil que se encuentra sobre el radiador.



El coche está en plena marcha, a toda velocidad, pues las ruedas levantan polvo. Bartolozzi ha colocado el coche ligeramente inclinado para subrayar dicha velocidad. Los colores son simples, el amarillo para el fondo de la cubierta, el gris y el negro para el coche pero también para el título de la obra que se ha colocado ligeramente inclinado para potenciar la sensación de velocidad en la parte superior de la cubierta con una tipografía de gusto decó.

¹⁵⁶³ Kistemaecker, E. *El señor Dupont chófer*. Madrid, Mundo Latino, 1929.

¹⁵⁶⁴ Fernández Flórez, Wenceslao. *El hombre que compró un automóvil*. Madrid, Pueyo, 1930.

El automóvil posibilita los desplazamientos con mucha mayor rapidez y por ello el auge del turismo y de la pasión por los viajes

Otro gran dibujante Rafael Penagos, con un estilo muy definido con respecto a la representación femenina nos sorprende con su cubierta para la obra de Julio Camba *La rana viajera*¹⁵⁶⁵ en la que la figura humana se ha sustituido por una rana para aproximarse de una forma más verídica al título y que nos muestra un Penagos con un fuerte sentido del humor por su dibujo irónico y atractivo.



La cubierta es a todo color y destaca sobre un fondo negro una rana subida en un pequeño automóvil que le sirve para recorrer el mundo por unas carreteras todavía más aptas para carromatos que para coches veloces. La cubierta se construye a base de un fuerte contraste de colores. La rana se complementa con un pequeño bolsito y un gorro.

La tipografía es puramente decó de trazo grueso. Para este caso se ha escogido el color blanco para que resalte sobre el fondo negro.

De la ironía al dramatismo que supone el exceso de velocidad es la cubierta realizada por Solans para la obra de Ramón Gómez de la Serna *El hijo del millonario*¹⁵⁶⁶ en la que aparece la parte delantera de un automóvil, dibujado en un ligero contrapicado. Es un coche que marcha a gran velocidad por las estelas, dibujadas con rayas en su carrera. Esta vez, sin embargo el pasajero del coche no es un ser humano sino que es un esqueleto que se conforma gracias al humo que desprende el tubo de escape. El esqueleto tiene los brazos abiertos en señal de acoger a todo aquél que se exceda en la velocidad. La cubierta presenta un fuerte contraste debido a los colores. El fondo es de un azul oscuro intenso, el coche está dibujado en blanco y marrón y, finalmente el esqueleto en amarillo al igual que el humo del coche.



La tipografía es de palo seco para el título, escrito en tinta amarilla y colocado en la parte inferior de la cubierta. El nombre del autor, por el contrario, se ha escogido una letra caligráfica elegante que completa la cubierta.

Del placer de experimentar la velocidad al placer del viaje en tren. Esta es la propuesta que nos sugiere la cubierta de Oliverio Girondo autor y dibujante de su propia obra titulada *Calcomanías*¹⁵⁶⁷. Es una cubierta de cierto espíritu burlón y caricaturesco tanto por los rasgos del personaje que viaja acompañado de un loro como por los personajes que aparecen en la cubierta y contracubierta. El hombre, elemento esencial de la composición, sujeta con una mano un periódico de gran

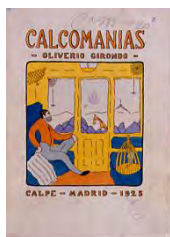
¹⁵⁶⁵ Camba, Julio. *La rana viajera*. Madrid, Espasa Calpe, 1928.

¹⁵⁶⁶ Gómez de la Serna, Ramón. *El hijo del millonario*. Madrid, Rivadeneyra, 1927.

¹⁵⁶⁷ Girondo, Oliverio. *Calcomanías*. Madrid, Calpe, 1925.

tamaño. Del techo del tren penden arañas con sus correspondientes telarañas quizá como una crítica de la lentitud del tren. El recurso de las arañas fue muy utilizado por Luis Bagaría para ilustrar con sus caricaturas las primeras páginas de la revista *España* y casi siempre eran símbolo de retraso y de lentitud.

La composición de Gironde presenta un vivo colorido y es muy grata de contemplar. La contracubierta también está ilustrada con una pequeña viñeta en la que se representan dos personajes ataviados como gauchos de la pampa argentina. No hay que olvidar el origen argentino del escritor y dibujante. Estos gauchos están bebiendo en un bar. Estas figuras están hechas con rasgos sencillos siguiendo los principios de las caricaturas.



El título se ha colocado en la parte superior de la cubierta encima del nombre del autor y de la editorial en la parte inferior debajo de la ilustración colocada en la parte central. La tipografía es de palo seco de fácil lectura.



Dos cubiertas realizadas por Federico Ribas nos muestran diferentes aspectos de interpretar la realidad con humor donde se aprecia el aspecto burlón reflejado en otras dos cubiertas de conocidos autores españoles como son Alberto Insúa en su obra *Amor en dos tiempos*¹⁵⁶⁸ y Wenceslao Fernández Flórez en el título *El malvado Carabel*¹⁵⁶⁹.

En las dos cubiertas y, a pesar de tener rasgos caricaturescos, ambas son muy diferentes entre sí dado que en la primera el artista divide la cubierta en dos mitades una azul, para indicar el sexo masculino y la otra rosa para el sexo femenino. En cada mitad coloca dos pequeños cupidos que están en espejo y que tienen el arco tendido a punto de disparar la flecha del amor. El dibujo es simple. En esta ocasión la tipografía se integra en la cubierta ya que es el título es el elemento que sirve de barrera entre los dos colores. La tipografía utilizada es de gusto decó, de formas geométricas de color blanco para que resalte sobre los colores azul y rosa.

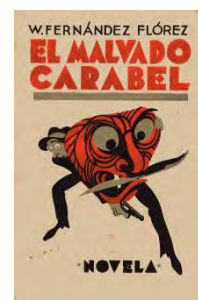
Por el contrario, la cubierta de la obra de Fernández Flórez es más mordaz y original ya que hace una reinterpretación muy personal a la par que divertida del mito del Dr. Jeckil y Mr. Hyde. En el centro de la cubierta coloca la figura de un hombre todo él vestido de negro, encorvado, en posición de huida y que en una de sus manos tiene una pistola. Sobre este personaje dibuja una máscara que

¹⁵⁶⁸ Insúa, Alberto. *Amor en dos tiempos*. Madrid, Renacimiento, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.

¹⁵⁶⁹ Fernández Flórez, Wenceslao. *El malvado Carabel*. Madrid, Renacimiento, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.

pretende ser aterradora. Es de color rojo, con marcadas arrugas en color negro, una boca abierta y con los dientes sujeta un puñal y mira desafiante al espectador

En esta ocasión la tipografía no está integrada en la ilustración si bien completa la cubierta dado que el título se ha colocado en la parte superior en tinta roja y es el mismo que se ha utilizado para la máscara. Se ha empleado una tipografía decó de trazo grueso mientras que el título está en negro con una tipografía de trazo más fino pero también decó.



Debajo de ambos se ha puesto una línea gruesa, de color verde, color con el que dibuja el rostro del hombre de negro que, en lugar de dividir el dibujo, colocado sobre un fondo blanco en el centro de la cubierta, sirve de nexo de unión entre el dibujo, el título y el autor.

La cubierta de Ramón Puyol para la obra de Sherwood Anderson *La risa negra*¹⁵⁷⁰ está resuelta con mucha simplicidad pero con gran fuerza expresiva en la que se percibe un sutil sentido del humor no exento de cierta melancolía.



El artista la resuelve a base de grandes manchas de tintas planas, muy utilizadas en los carteles publicitarios en las que los colores están limitados a tres: negro, blanco y amarillo, éste último reservado para el fondo en el que permite que se destaque un perfil de un negro con una gran boca abierta en la que se puede apreciar una mancha blanca que simulan los dientes y sobre la que se escribe el título de la obra escrito en tinta negra. Otra banda blanca se ha reservado para el nombre del autor, en el que de nuevo se utiliza la tinta negra.

La tipografía del título es de trazo grueso, inspirada en el Art Decó construida a base de formas geométricas mientras que para el nombre del autor se ha escogido una tipografía moderna y elegante con rasgos similares a la denominada Avant Garde Gotic.

Es una cubierta que produce un fuerte y grato impacto visual en el espectador.

Luis Bagaría es durante esos años uno de los más destacados maestros del dibujo humorístico. Son magistrales las cubiertas que crea para la Revista España en las que su mordaz lápiz sintetiza en unas simples líneas una realidad que era magistralmente descrita y criticada gracias al hábil lápiz del dibujante.

¹⁵⁷⁰ Anderson, Sherwood. *La risa negra*. Madrid, Cenit, 1930.



Bagaría junto a Robledano ilustran la serie de cuatro obras de Heliófilo tituladas *Charlas al sol*¹⁵⁷¹ en las que el protagonista es el sol y en las que en todas ellas hay una crítica mordaz. En la primera cuyo autor es Bagaría, se incluye en el interior del libro una caricatura interior de Heliófilo (seudónimo del periodista Félix Lorenzo) realizada por Robledano. Bagaría dibuja un sol que ilumina la escena en la que se representa a nuestro país, un país donde las sombras son los prohombres de la sociedad, el clero, los políticos y los burgueses que aparecen en la parte inferior y son observados por una serpiente enroscada en el tronco de un árbol en cuya copa un hombre sesudo lee un libro al margen de la escena mientras que un sol sonríe desde el ángulo superior derecho en una clara alusión a que es el conocimiento el que debe salvar a la sociedad de las sombras de aquellos que poseen el poder.

La segunda serie está realizada por Robledano y la ilustración se presenta sobre un semicírculo amarillo, nueva representación de un gran sol, a un hombre con una serie de hojas de papel en su mano que, una vez leídas, las arroja al suelo. Es como si el esfuerzo realizado por el autor fuera como un canto al sol. En la



tercera, también de Robledano se representa a un hombre que cubre su cabeza con gran gorro y viste con un abrigo negro, acompañado únicamente por un gallo. En la soledad del campo lanza de nuevo un discurso a un auditorio imaginario y en cuyo horizonte el sol se está ocultando y, finalmente, en la cuarta serie, de nuevo



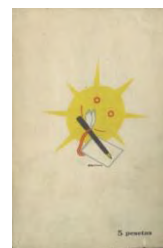
obra de Bagaría, se sustituye el sol por un fondo amarillo de tinta plana sobre el que el artista dibuja una infinidad de cuervos en pleno vuelo y que dirigen su mirada hacia la figura de un hombre que, colocado sobre un montículo o roca, tiende su arco para defenderse de las alimañas. En esta ocasión el hombre/dios representa a todos aquellos hombres que luchan por la libertad de expresión y que no tienen miedo a ser devorados por los adversarios que son muy numerosos.

El cuerpo está sólo contorneado y es de color tierra que lo hace destacar sobre el amarillo del fondo y que se entona a la perfección con el negro de la roca y de las aves.

Las tipografías escogidas varían según las series y podemos encontrar desde una letra cursiva a otra inspirada en la letra romana antigua, de corte por tanto clásico pero de fácil lectura. En todas las cubiertas los colores para indicar el título, el autor están hábilmente conjuntados.

¹⁵⁷¹ Heliófilo. *Charlas al sol*. Cuatro series. Madrid, Dossat, 1929-1932.

Hay que destacar en la contracubierta la viñeta que aparece en el centro de la misma realizada por Robledano en la que se ha dibujado un gran sol sonriente y debajo de él una hoja de papel en blanco junto a una pluma en una clara alusión a las continuas crónicas del periodista que escribe bajo el sol. Es un dibujo igualmente sencillo, de rasgos casi infantiles, humorístico y muy colorista



En las ilustraciones de las cubiertas de música también quedan reflejados tanto los intérpretes como autores cuando se utiliza una fotografía como ilustración de la cubierta, recurso del que existen muy numerosos ejemplos y que ya citamos en un anterior capítulo.

Junto a ese carácter realista las cubiertas pueden estar ilustradas con dibujos humorísticos y caricaturescos y se pueden encontrar con frecuencia en las partituras musicales en las que la música, la letra y el dibujo contribuyen a presentar un retrato de la sociedad en las que los defectos y vicios quedan evidenciados e incluso cantados gracias a la composición musical.

Como ejemplos podemos mencionar la obra de H. Christin *Fi-fi*¹⁵⁷² firmada por Gumersindo Sáez de Morales que nos presenta una cubierta que recuerda las ilustraciones cómico-satíricas de muchas de las revistas de esos años de principios



de siglo y que también está en total armonía con la opereta de tono burlesco que ilustra. En la cubierta aparecen una serie de personajes todos ellos inspirados en el libreto donde se muestran desde los personajes tradicionales del teatro clásico a los nuevos estereotipos propios del nuevo siglo como son el de la modistilla, el galán denominado pollo, que aparecerá continuamente en las nuevas farsas teatrales tan del gusto del público de esos años, independientemente de la clase social a la que éste perteneciera.

La cubierta está realizada en tres colores, negro, rojo y azul. Se aprovecha el color blanco del papel para el fondo. El dibujo recuerda también las bandas de las historietas debido a su encuadre en un cuadrado con bordes negros que se sitúa en la mitad de la parte superior, dejando la inferior para especificar los datos de la obra.

A modo de paspartú encontramos un fondo decorado con elementos de influencia modernista puesto que la partitura se publica en la segunda década del siglo XX. En esta ilustración se aprecia el dominio del artista de la técnica del dibujo tanto en la composición de la obra como en la realización y delimitación de los personajes. No hay que olvidar que este artista tenía una sólida formación artística debido a que se había formado en la Academia de Bellas Artes de San

¹⁵⁷² Christin, H. *Fi-fi*. Madrid, Ildefonso Alíer, ca1917.

Fernando aunque, posteriormente, la práctica totalidad de su carrera artística la desarrollara en Barcelona.

Otra cubierta inspirada en los dibujos caricaturescos de las publicaciones de principios del siglo XX es la que ilustra la obra de Clifton Worsley *T'es Ravissant*¹⁵⁷³ firmada por PAL, autor de numerosas cubiertas de partituras y que está inspirada en los dibujos caricaturescos de las revistas humorísticas de finales del siglo XIX y principios del XX. En esta cubierta se ridiculiza al gran burgués rico, rodeado de bellas damiselas. La composición es dinámica, atractiva y alegre, en consonancia con el baile que se interpreta en la partitura: un fox-trot. Los colores están contrastados, son brillantes dominando el amarillo, el rojo y el negro que contrastan fuertemente a la vez que atraen la atención del posible comprador.



Para la tipografía se utiliza lo que podríamos denominar unos tipos de transición ya que aparecen algunas letras de inspiración modernista mientras que otras se inspiran en los nuevos principios tipográficos de la Bauhaus.

10.10. De la ciencia a la ciencia ficción. La aproximación a las ciencias de la naturaleza y el disfrute de la ciencia ficción

El estudio de la naturaleza, la observación y el conocimiento de los fenómenos que en ella se producen



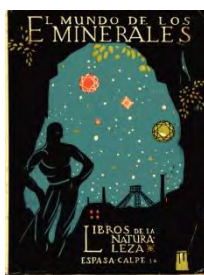
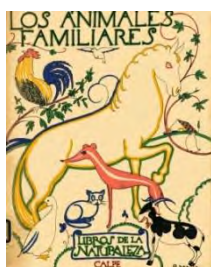
permiten descubrir un mundo nuevo que en muchas ocasiones parece irreal y fantástico. Estos vertiginosos avances que se producen desde el siglo XIX, genera un género literario denominado ciencia ficción en el que se junta la fantasía y la capacidad visionaria del escritor fundamentada siempre sobre una base científica. Sueño y futura realidad se funden para construir un nuevo mundo que, en muchas ocasiones, con el paso de los años, se convierte en real gracias a los estudios científicos.

La observación y el conocimiento de la naturaleza es uno de los primeros pasos para la formación de los futuros científicos y, para ello, la editorial Espasa Calpe comienza a editar, a partir de los años veinte, una colección de manuales relativos a los diferentes modos de vida animal, vegetal, el comportamiento de los astros que tuvo una gran aceptación y fueron utilizados como textos de enseñanza

¹⁵⁷³ Worsley, Clifton. *T'es Ravissant*. Madrid, Unión Musical Española, ca 191-.

media en los años cincuenta y parte de los años sesenta si bien en esas ediciones no aparecía la firma de su ilustrador: Bagaría.

Las cubiertas fueron encargadas, en su práctica totalidad, como hemos apuntado, a Luis Bagaría, aunque en algunas su autoría no se puede comprobar al no estar firmadas. Son cubiertas sencillas, en las que se humanizan a los animales por muy salvajes que estos sean para animar a los adolescentes a aproximarse al mundo maravilloso de la naturaleza viendo en el animal a un amigo que hay que conocer. Muchos son los títulos de esta serie pero vamos a mencionar algunos como *Curiosos pobladores del mar*¹⁵⁷⁴, *Los animales microscópicos*¹⁵⁷⁵, *El mundo de los minerales*¹⁵⁷⁶, *La vida de la tierra*¹⁵⁷⁷, *Mamíferos marinos*¹⁵⁷⁸, *La vida de las flores*¹⁵⁷⁹, *Los animales familiares*¹⁵⁸⁰, *La historia de la tierra*¹⁵⁸¹, *La vida de los astros*.¹⁵⁸² Todas sus cubiertas presentan rasgos similares, son sencillas y atractivas tanto para el gusto del mundo adulto como del infantil. De todos los títulos mencionados solamente en uno de los títulos el del *El mundo de los minerales* aparece la figura humana, se aprecia un cielo azul con estrellas de diferentes colores. Todos los dibujos que ilustran estos títulos son coloristas, armónicos, bien equilibrados. En ellos la tipografía y el dibujo se unen estrechamente y provocan el deseo de conocer detalles sobre esos animales representados por la mano hábil del artista.



La tipografía varía en consonancia con el dibujo y por ello encontramos muy diferentes modalidades tipográficas desde los modelos racionalistas a los inspirados en el art decó o incluso más clásicos como la nueva letra romana.

Un título que no está ilustrado por Bagaría sino por Tomás Gutiérrez Larraya es la cubierta de la obra de J. H. Fabre *La vida de los insectos*¹⁵⁸³ en la que el artista para mostrar a los insectos dibuja unas mariposas, animales representados profusamente en el arte japonés del que Larraya era gran admirador. Las mariposas de Larraya son en blanco y negro pero por las formas

¹⁵⁷⁴ Riga, Enrique. *Curiosos pobladores del mar*. Madrid, Espasa Calpe, 1932.

¹⁵⁷⁵ *Los animales microscópicos*. Madrid, Espasa Calpe, 192-.

¹⁵⁷⁶ *El mundo de los minerales*. Madrid, Espasa Calpe, 193-.

¹⁵⁷⁷ *La vida de la tierra*. Madrid, Espasa Calpe, 193-.

¹⁵⁷⁸ *Mamíferos marinos*. Madrid, Espasa Calpe, 193-.

¹⁵⁷⁹ *La vida de las flores*. Madrid, Espasa Calpe, 193-.

¹⁵⁸⁰ *Los animales familiares*. Madrid, Espasa Calpe, 193-.

¹⁵⁸¹ *La historia de la tierra*. Madrid, Espasa Calpe, 193-.

¹⁵⁸² Tinoco, José. *La vida de los astros*. Madrid, Espasa Calpe, 193-.

¹⁵⁸³ Fabre, J. H. *La vida de los insectos*. Madrid, Espasa Calpe, 1922.

que presentan sus alas sabemos que no son polillas aunque se aproximen a la luz de un candelabro con una vela encendida.



El fondo es de color azul grisáceo. Llama la atención el dinamismo de la composición logrado a través del semicírculo formado por las mariposas y por los círculos concéntricos dibujados entorno a la llama de la vela.

La letra escogida, en este caso, recuerda a algunos de los carteles modernistas lo que nos da idea de lo profundamente arraigado que estaba al inicio de los años veinte este estilo que se combinaba con creaciones de tipo más moderno, precursoras del nuevo gusto.

La editorial valenciana Estudios, siempre preocupada por publicar libros de carácter educativo publica obras de divulgación científica y del conocimiento. Incluye en su catálogo las obras de Eliseo Reclús referentes al conocimiento de la naturaleza y a la evolución histórica ilustradas todas las cubiertas por Manuel Monleón.

En la obra titulada *La montaña*¹⁵⁸⁴ apreciamos en ella dos bustos, de espaldas, que contemplan una montaña situada en la lejanía y que ejerce sobre ellos una atracción representada por una serie de círculos concéntricos que emanan desde dicha montaña.



La cubierta es de tonos claros lo que hace que destaquen más los dos bustos negros. La tipografía es de un acusado gusto decó compuesta nuevamente por atractivas formas geométricas. La disposición de estas dos manchas negras hace que el peso visual se distribuya entre ambos elementos en una bella simbiosis entre dibujo y tipografía.



Si en la anterior cubierta predomina el dibujo en la de la obra editada con posterioridad y titulada *Los primitivos*¹⁵⁸⁵ Monleón utiliza un fotomontaje, técnica en la que era un gran experto y apasionado. En la cubierta aparece un hombre en el centro de la con una larga cabellera descuidada, un poco más alejado, en el ángulo superior derecho una máscara africana, como representación artística de pueblos primitivos que todavía viven en el continente africano aferrados a sus creencias mágico fenomenistas, un puchero que cuelga de dos palos para calentar su contenido en el fuego y, finalmente, en la parte inferior la fotografía de una gran máquina símbolo del progreso. Sobre el fondo de color tierra se han dibujado las representaciones esquemáticas del arte primitivo que pueden encontrarse en el levante español. Es una cubierta muy rica en elementos,

¹⁵⁸⁴ Reclús, Eliseo. *La montaña*. Valencia, Estudios, 193-.

¹⁵⁸⁵ Reclús, Eliseo. *Los primitivos*. Valencia, Estudios, 193-.

todos ellos colocados en una composición de forma triangular que permite apreciar todos y cada uno de ellos.

La cubierta se completa con una tipografía cursiva, escrita a mano, con fuertes y rotundos rasgos en tinta blanca. También se ha escrito con letra cursiva, pero en un color tierra el nombre del autor que está colocado en el ángulo superior izquierdo y subrayado con una gruesa línea.

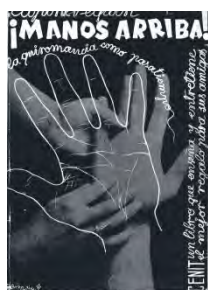
El interés por la ciencia no se limita al estudio de la naturaleza sino que se extiende a la mente humana. Su evolución y desarrollo, sus enfermedades y, en especial, el subconsciente fue un tema que suscitó un vivo interés a partir de los estudios de Sigmund Freud, padre del psicoanálisis e iniciador de los estudios sobre el inconsciente humano.



Sobre el psicoanálisis trata la obra del Dr. César Juarros titulada *Los horizontes de la psicoanálisis*¹⁵⁸⁶ cuya cubierta está ilustrada por Manuel Benet que asume la difícil tarea de representar un método científico que trata de desvelar el misterio de muchos de los comportamientos humanos. Para ello dibuja una gran espiral en color azul y negro en la que penetra una mariposa en un claro guiño a uno de los tests psicológicos más conocidos empleados para penetrar en el conocimiento de la mente: *el test de Rorschach* por el que a través de unas manchas de tinta similares a formas de mariposas el paciente relata las imágenes que dichas manchas sugieren.

La cubierta de Benet demuestra que el artista conocía dichas técnicas y había tratado de representarlas metafóricamente con gran habilidad para no desvelar ningún dato relacionado con dicha prueba diagnóstica.

La cubierta se completa con la tipografía, encuadrada en una serie de formas geométricas de color amarillo que se han colocado en mitad de la misma y que proporcionan una mayor importancia al título que a la ilustración, quedando ésta reducida casi como si fuera el fondo de la cubierta a pesar de la compleja elaboración de la misma.



Una obra cuyo contenido puede considerarse tanto ciencia como ficción es la obra de Capini Vequin *Manos arriba*¹⁵⁸⁷ en la que se utiliza un fotomontaje muy rudimentario para mostrarnos la importancia de la mano en el desarrollo de la vida. Como fondo aparece la palma de una mano sujeta por otras manos. Los dedos de éstas indican las rayas que existen en esa mano extendida. Encima de la fotografía se ha dibujado otra mano con

¹⁵⁸⁶ Juarros, César. *Los horizontes del psicoanálisis*. Madrid, Mundo Latino, s.a.

¹⁵⁸⁷ Vequin, Capini. *Manos arriba. La quiromancia como pasatiempo un libro que enseña y entretiene*. Madrid, Cenit, 1935.

unas líneas blancas con sus correspondientes rayas. La cubierta se ha llenado de información toda ella escrita en tinta blanca. En ella aparece el nombre del autor y el título en la parte superior siendo la tipografía del título gruesa, de palo seco y de formas geométricas. Alrededor de la mano se ha escrito en cursiva, bordeando los dedos, el largo subtítulo y, finalmente en el lado derecho de la cubierta, en posición vertical, se ha colocado el resto del subtítulo que se puede considerar como un slogan publicitario así como el nombre de la editorial. Si el título de la cubierta trata de despistar al lector es la ilustración la que le indica el tema de la obra en una clara utilización de la cubierta como cartel publicitario.

De la ciencia a la ciencia ficción constituida por relatos fantásticos, unas veces absolutamente inverosímiles y otras, por el contrario, realizables en el futuro. Estas narraciones fueron publicadas por diferentes editores para satisfacer la curiosidad del público interesado en este género. Las cubiertas de estas obras planteaban a los dibujantes el reto de expresar y sintetizar un mundo desconocido hasta ese momento.

Independientemente de las novelas del escritor Julio Verne, comenzadas a publicarse en el siglo XIX, otros autores contribuyeron a incrementar el género de la ciencia ficción también conocido como *novelas fantásticas*. Uno de estos relatos es la obra de N. Tassin titulado *La catástrofe*¹⁵⁸⁸ con una cubierta firmada por Yuste



del que no tenemos datos biográficos. En ella podemos apreciar una cierta influencia neo futurista junto a la de los dibujos de los cómics o historietas, tal y como se conocían en los años veinte y que comenzaban a tener gran aceptación. En la cubierta de Yuste se representa la llegada de seres de otros planetas que, durante la noche, tratan de invadir la tierra. Un elemento curioso y destacable son las hélices de las naves de los extraterrestres y los rayos que proceden de dichas naves y que iluminan el paisaje.

En la composición aparecen una serie de elementos de formas fantásticas que guardan cierta similitud con algunas de las formas geométricas abstractas que Paul Klee plasmaba en sus obras. Los orígenes del arte abstracto con sus nuevas formas fueron de gran ayuda para los dibujantes a la hora de imaginar nuevas formas. Es una cubierta extraña e innovadora dentro del panorama artístico español por los variados elementos que introduce en ella a pesar de ser bastante temprana en el tiempo.

La tipografía utilizada es igualmente moderna, de formas geométricas, de fácil lectura ya que para el título se emplea la tinta roja que destaca sobre el fondo oscuro de la cubierta.

¹⁵⁸⁸ Tassin, N. *La catástrofe*. Madrid, Librería y editorial Madrid, 1924.



Los dibujos de la cubierta de la novela de ciencia ficción *El astro espantoso*¹⁵⁸⁹ de G. Lerouge está firmada por Federico Ribas y presenta unos monstruos más propios de dibujos para la infancia. Son insectos parecidos a hormigas de rasgos simples y que persiguen a un hombre que corre sobre una sección de una gran esfera roja que destaca sobre el fondo negro produciendo un fuerte contraste. Es una cubierta de carácter cartelístico, de gusto decó, especialmente en lo relativo a la tipografía. En esta ocasión Ribas abandona sus estereotipadas mujeres modernas impregnadas de cierto erotismo característico de su obra que, lógicamente no eran en absoluto adecuadas para esta cubierta e inventa unos seres inverosímiles elementales si bien la cubierta sigue siendo perfecta de composición.

Una nueva novela de ciencia ficción es la cubierta de la obra de J.H. Rosny *La muerte de la tierra*¹⁵⁹⁰ firmada por Arturo Ballester que nos muestra un dibujo de gusto decó siguiendo los modelos de los carteles publicitarios. Está realizada con tintas planas destacando como elemento central de la ilustración una circunferencia central en color rojo y una línea semi curva blanca que penetra en esa esfera por uno de sus lados y que sirve de unión con una masa de color blanco que rodea la esfera. Sobre un terreno agrietado por la falta de vegetación y que no parece terrenal, ha colocado la figura de un hombre desnudo, de espaldas que contempla impotente la escena de la posible destrucción de la tierra. A pesar de su fortaleza, su cuerpo es un cuerpo esbelto y atlético similar a los modelos de la Antigüedad Clásica, solamente puede contemplar la escena sin posibilidad de actuar ante la posible catástrofe. La cubierta es artística por los recursos utilizados y nos presenta el mundo imaginario de la ciencia ficción con muchos elementos que todavía hoy siguen teniendo vigencia.



La tipografía es de gusto decó y se ha colocado sobre el fondo oscuro en blanco para facilitar la lectura del título como el nombre del autor de la obra.

10.11. La novela negra como espejo de la sociedad

Se ha dicho, en repetidas ocasiones, que la novela negra es el espejo más nítido de la sociedad ya que en ella se reflejan los vicios y las virtudes referentes a la conducta de los seres humanos.

Estos relatos son generalmente fruto de la fantasía del autor si bien en algunos casos llevan detrás un concienzudo estudio de casos y situaciones, algunas sin resolver por la propia policía, lo que permite al autor poder buscar cualquier conclusión por sorprendente que ésta sea.

¹⁵⁸⁹ Lerouge, G. *El astro espantoso*. Madrid, Saturnino Calleja, 1922.

¹⁵⁹⁰ Rosny, J.H. *La muerte de la tierra*. Valencia, Prometeo, 1922.

A comienzos de la década de los veinte existía gran afición por este género que se ilustraba con atractivas cubiertas como es la del inagotable y siempre sorprendente Ramón Puyol que ilustra la cubierta de la obra de Luis Jiménez de Asúa *Crónica del crimen*¹⁵⁹¹. El crimen se simboliza con una calavera vista de frente y en picado que se coloca en el centro de la cubierta, desviada ligeramente hacia la parte inferior de la misma sobre una forma geométrica irregular a modo de suelo en la que se aprecia una gruesa y sinuosa línea que representa la sangre.



Como en la mayoría de las cubiertas de Puyol podemos apreciar una economía de recursos que facilitan la comprensión del mensaje implícito en la cubierta. Ésta se completa con una tipografía que tiene un destacado papel en la composición y en la que se entremezclan diferentes tipos de letras. Para el título se ha escogido una tipografía de trazo grueso, de formas geométricas de color rojo que destacan sobre el fondo blanco de la cubierta. Para el nombre del autor se ha seleccionado una tipografía más simple que, en algunas de sus formas, recuerda los tipos de imprenta utilizados por los futuristas italianos destinadas a la publicidad de productos comerciales y diferentes a la tipografía de los carteles de carácter político.

Rafael Penagos, el gran contribuidor a la creación de la imagen de la nueva mujer, nos sorprende con una cubierta que ilustra una de las obras más conocidas del escritor inglés Arthur Conan Doyle *El perro de Baskerville*¹⁵⁹² en la que un gran perro negro, alejado de una representación de carácter realista, despide por los ojos y boca llamaradas de color rojo. La cubierta está realizada a tres tintas: negra, roja y azul y toda la composición es de un tono terrorífico que dista mucho de los dibujos amables que caracterizan la obra de este artista.



La ilustración ocupa una banda central en la cubierta dejando el resto para la copiosa información sobre la obra que aparece en la misma.

La composición se completa con una tipografía de gusto decó pero carente de las formas geométricas propias de esta tendencia. Toda ella está en tinta azul independientemente de que se refiera al título, a la colección, al nombre del autor o a la editorial.

El artista Dubón Portales dibuja la cubierta de la obra de Edward Wallace *El cofrecillo de doble fondo*¹⁵⁹³ bastante alejada de las creaciones de este artista. Con una composición en oblicuo, se representa una estancia donde aparece la sombra

¹⁵⁹¹ Jiménez de Asúa, Luis. *Crónica del crimen*. Madrid, Historia Nueva, 1929.

¹⁵⁹² Doyle, Arthur Conan. *El perro de Baskerville. Las aventuras de Sherlock Holmes*. Valencia, Prometeo, 1922.

¹⁵⁹³ Wallace, Edward. *El cofrecillo de doble fondo. Colección detective*. Madrid, Aguilar, 1932?



de un personaje de color azul. Del mismo color es una mancha que se supone de sangre así como un doble círculo externo, a modo de diana, también en azul con su centro en color rojo.

En un primer plano el artista nos presenta una mano extendida y, en la parte izquierda, sobre una forma triangular aparece un cofre cuyo dibujo está muy elaborado y contrastado con respecto a los rasgos del resto de los elementos de la composición. Junto al triángulo descrito aparecen otras figuras geométricas como son el círculo y un rectángulo donde se enmarca el codo del brazo de la sombra.

La presencia de exceso de elementos, todos ellos muy variados, su contemplación nos produce una cierta tensión acrecentada por las líneas oblicuas que resaltan la parte central de la cubierta que nos obliga a centrar nuestra atención en determinados objetos en una clara invitación del artista para tratar de descubrir el misterio a través de la lectura del relato.



La tipografía es de palo seco y se ha colocado debajo de la ilustración con tipos de un tamaño bastante grande de fácil lectura.

De nuevo nos encontramos ante una cubierta de Federico Ribas insólita ya que se trata de una obra de misterio titulada *Las cosas ven*¹⁵⁹⁴ que destaca por la sencillez de sus elementos pero que no por ello deja de tener fuerza expresiva, sino muy al contrario, provoca en el espectador cierto desasosiego e inquietud. Para provocar estas sensaciones el artista se sirve de la esfera de un reloj de color rojo. Tanto la circunferencia como los números en romano destacan sobre un intenso fondo negro realizado en tinta plana. Delante de la esfera se pasea una figura lánguida, alta y extremadamente delgada, señorial, vestida de smoking, con la mano derecha hace la señal de parar el reloj, especialmente si tenemos en cuenta que la cabeza de dicha figura es una calavera. De hecho, es la muerte la única que puede parar el reloj de nuestra vida marcando el final de la misma. Toda la ilustración tiene un cierto matiz tenebroso pero en ella se percibe la habilidad del artista para representar personajes de la alta sociedad. La muerte en este caso también se ha dibujado como el personaje de la alta sociedad que iguala a todos los seres humanos en su final.

El título se ha colocado en la parte superior escrito con una tipografía de palo seco decorativa y de gusto decó.

Marco también dibuja otra cubierta de un relato de novela negra titulado *El enigma de la llave de plata*¹⁵⁹⁵ de Juan León Dadagnes con una clara influencia decó

¹⁵⁹⁴ *Las cosas ven*. Madrid, Saturnino Calleja, 1922.

¹⁵⁹⁵ Dadagnes, Juan León. *El misterio de la llave de plata*. Madrid, Castilla, 1925.



realizada con tintas planas. Hay que destacar el fondo sobre el que se proyectan unas sombras rojas de formas geométricas rojas y negras.

En este decorado, similar a un escenario cinematográfico, aparece un sillón de color verde donde yace el cadáver de un hombre que tiene clavado un puñal en el corazón y presenta todo el pecho cubierto de sangre a causa de la herida.

Para poder desvelar el misterio de este asesinato el artista nos coloca en un primer plano una llave de color blanco que es justo el objeto que va a permitir descubrir el misterio con una clara referencia al título de la obra,

Es una cubierta de carácter cartelístico, moderna y que es un ejemplo de la evolución del artista Marco que adapta su lenguaje artístico a las diferentes tendencias artísticas que se suceden en un breve espacio de tiempo desde los comienzos del siglo XX.



La composición se completa con una tipografía en color blanco que destaca sobre la cubierta. Es de palo seco tanto para indicar el nombre autor como el título que se colocan ambos en la parte inferior. El nombre de la colección se ubica en la parte superior formando una cierta ondulación. Se utiliza una tipografía con remates similares a los de la letra romana. Si, como hemos mencionado, Arturo Ballester nos presenta unos paisajes exteriores sin que aparezca nada que distorsione la escena principal debido al uso de fondos planos de un único color, utiliza este mismo recurso cuando la escena la encuadra en un interior donde existen pocos elementos, dado que, de nuevo, el artista solamente quiere que se fije la atención en la escena sin que nada de alrededor distraiga la atención. Un ejemplo lo encontramos en una serie de cubiertas cuya temática es policíaca como *La fuerza misteriosa*¹⁵⁹⁶ de J.H. Rosny, *Un crimen en Glenlitten*¹⁵⁹⁷ de E. Phillips Oppenheim, *La cárcel*¹⁵⁹⁸ de Paul Bourget, *Días de prueba*¹⁵⁹⁹ de Paul Margueritte en las que siempre vamos a encontrar un fondo de un único color contrastado con la escena en la que Ballester quiere que centremos nuestra atención utilizando diferentes recursos.

Para el primer título el artista dibuja dos figuras masculinas, colocadas en el lado izquierdo de la cubierta entorno a una mesa, si bien, aunque predomina la estética decó utiliza algunos elementos que singularizan esta cubierta. De hecho, introduce unas líneas semi circulares de diferentes colores para indicar el movimiento



¹⁵⁹⁶ Rosny, J.H. *La fuerza misteriosa*. Valencia, Prometeo, 192-.

¹⁵⁹⁷ Oppenheim, E. Phillips. *Un crimen en Glenlitten*. Barcelona, Cervantes, 1931.

¹⁵⁹⁸ Bourget, Paul. *La cárcel*. Valencia, Prometeo, 192-.

¹⁵⁹⁹ Margueritte, Paul. *Días de prueba. Costumbres burguesas*. Valencia, Prometeo, 192-.

de la mesa debido a los espíritus o de fuerzas misteriosas tal y como indica el título de la obra.

Para reforzar la idea de movimiento el artista dibuja la composición en diagonal y la concluye con una tipografía de gusto decó en color blanco.

En los siguientes títulos introduce algunas otras novedades puesto que sobre ese fondo plano, de un único color, coloca una serie de sombras como son las de un hombre con una pistola en la mano y una mano huesuda para el título *Un crimen en Glenlitten*. De



nuevo la sombra de un hombre que sostiene una carta en la mano y que huye de la escena de un crimen puesto que a su lado yace un hombre destaca sobre el resto de los elementos del dibujo para la



cubierta de *La cárcel* mientras que para *Días de prueba* coloca de nuevo una serie de sombras si bien, en esta ocasión la figura principal no está en la sombra sino que está colocada en el lado derecho que lo cubre al completo y presenta la imagen de un hombre con rostro severo y con una mirada de la que se desprende el interés del persona en encontrar la prueba para descubrir el crimen.

Todas las cubiertas presentan una cierta influencia de los carteles cinematográficos en los que la figura iluminada por la luz siempre viste de acuerdo con el gusto imperante en esos años a modo de galán cinematográfico. También muestran una tipografía decorativa y de fácil lectura para distinguir a la perfección el título y el nombre del autor de la obra.

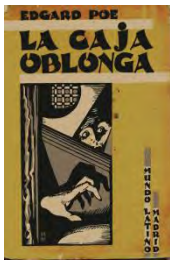


La aceptación por el público de los relatos de misterio y policíacos favorecen el nacimiento de colecciones específicas para este género y muchas editoriales como Dédalo crearan su colección de lo que hoy en día conocemos como novela negra. Dédalo en su colección llamada *Club del crimen* encontramos el título *Los seis perseguidos del muerto*¹⁶⁰⁰ de Clifford Raymond firmada por Emilio

Ferrer. Sobre un fondo blanco coloca, en el centro de la cubierta, una espada clavada sobre una serie de sobres de correos de los que salen unos hilos de sangre. En los lados verticales de la cubierta el artista ha dibujado seis perfiles, tres a cada lado. Cada uno con un símbolo para distinguirlos los unos de los otros. Estos perfiles están coloreados en rojo, negro y azul y están colocados de forma simétrica. El primero del lado derecho está en sombra pero en su mano se aprecia una escopeta mientras que en el perfil central del lado izquierdo otro de los personajes sujeta un puñal.

¹⁶⁰⁰ Raymond, Clifford. *Los seis perseguidos por el muerto*. Madrid, Dédalo, 1930.

Es una cubierta atractiva que se acerca a los dibujos de los comics actuales y nos muestra la modernidad y el dominio del dibujo de su autor que participó en la decoración del Pabellón Español en la Feria Internacional de París de 1937.



Con respecto a la tipografía, en esta ocasión, está claramente diferenciada del dibujo. Se ha reservado una franja rectangular en la parte superior de color negro para el nombre del autor y el título de la obra, ambos escritos en tinta blanca con una tipografía de palo seco inspirada en la letra Futura de fácil lectura.

El miedo a lo desconocido, a lo insólito, son características de la obra del gran escritor Edgar Allan Poe y para ello Manuel Benet ilustra una recopilación de sus relatos titulada *La caja oblonga*¹⁶⁰¹ con una imagen de un rostro de mujer que muestra una gesto de miedo debido a la expresión de sus ojos y a una mano que aparece en la parte inferior a modo de garra. La ilustración ocupa la mitad izquierda de la cubierta y parece como si el rostro estuviera situado detrás una puerta tras la cual se esconde un terrible misterio. Es una cubierta muy expresiva, realizada según los grabados que ilustraban los libros y en la que Benet, si bien muestra su gran habilidad en el dibujo, ha abandonado muchos de los principios de los nuevos lenguajes que se evidencian en otras cubiertas realizadas por él.

El título y el nombre del autor los ha colocado en la parte superior delimitados por dos gruesas líneas blancas que subrayan estos dos elementos con una tipografía de gusto decó, de formas geométricas, como suele acaecer en la mayoría de las cubiertas de esos años.

Los relatos de misterio tienen múltiples escenarios y es la imaginación y habilidad del escritor la que nos hace no solamente pensar en la resolución del misterio sino que también nos describe ambientes de países lejanos que los visualizamos a través de los caracteres de imprenta y cuya entrada es la cubierta dibujada por el ilustrador.



La obra de François de Tesson nos transporta a Japón con su obra *El Japón muerto y vivo*¹⁶⁰². En su cubierta, firmada por Miciano, contrapone tradición y modernidad o como sugiere el título de la novela: un Japón vivo y otro muerto donde suceden terribles sucesos. El artista divide la cubierta en dos mitades perfectas en las que se representan dos rostros colocados en oblicuo con la finalidad de equilibrar la composición.

En el lado izquierdo, en la parte superior, se ha dibujado la mitad de una máscara tradicional japonesa con un gesto fiero. Esta imagen se compensa con el

¹⁶⁰¹ Poe, Edgar. *La caja oblonga, cuentos*. Madrid, Mundo Latino, 1930.

¹⁶⁰² Tesson, François. *El Japón muerte y vivo*. Madrid, Nuestra raza, 192-.

otro medio rostro dibujado en la parte inferior derecha consistente en la de un joven, con gafas de montura redonda según la moda de finales de los años veinte y principio de los treinta y que representa al Japón moderno, intelectual, que es capaz de romper con la tradición milenaria de su país. Esta confrontación por la supervivencia de un mundo que acaba y otro que quiere crecer puede llevar a situaciones terribles como se indica en el nombre de la colección: *imaginación y misterio*.

Los colores de la cubierta son el blanco, utilizado como fondo y también como color del rostro del nuevo habitante de Japón y el color tierra. También el verde está presente en la cubierta y se utiliza para la máscara tradicional, un color más oscuro y menos luminoso.

Es interesante la tipografía empleada ya que el autor ha colocado el título en la parte izquierda de la cubierta, en sentido vertical, de forma que imita los caracteres de la escritura caligráfica japonesa. El resto de la información se ha escrito con unos tipos de palo seco sin ornamentación.



El fotomontaje también se utiliza para ilustrar cubiertas de relatos policíacos como sucede en la de la obra de J.S. Fletcher *La cuerda*¹⁶⁰³ en la que el artista anónimo nos presenta un sencillo fotomontaje.

Sobre un fondo rojo, que llena toda la cubierta, se ha colocado la composición fotográfica enmarcada en un cuadrado colocado en la parte superior derecha. En el fotomontaje se representa a un soldado de espaldas y una enorme mano que sujeta una cuerda que además tiene un lazo a modo de horca y que se la tiende al hombre. La fotografía ocupa algo más de la mitad superior, si bien hay que tener en cuenta que el borde superior se ha dejado para escribir los datos necesarios para identificar la obra como son el precio de la misma que está claramente remarcado con letra de trazo grueso y en color blanco. En una tipografía mucho más discreta, de palo seco, igualmente de color blanco, se ha escrito el nombre del autor insertado en un rectángulo negro. El mismo recurso se ha utilizado para identificar la colección a la que pertenece la obra pero, esta vez, se ha puesto en la parte inferior de la ilustración y en sentido oblicuo. El título presenta una letra cursiva y se ha colocado justo debajo de la fotografía. La fotografía aparece retocada pues los contornos están muy perfilados.

Si las cubiertas para los relatos de misterio son mayoritariamente dramáticas el dibujante Francisco López Rubio rompe con dicho esquema y dibuja una cubierta humorística para la obra de André Maurois *Las paradojas del doctor O'Grady*¹⁶⁰⁴. En ella se representa una figura que suponemos que se refiere al protagonista de la obra y a su sombra. El cuerpo de la figura es un rectángulo plano

¹⁶⁰³ Fletcher, J. S. *La cuerda*. Barcelona, Juventud, 1932.

¹⁶⁰⁴ Maurois, André. *Las paradojas del doctor O'Grady*. Madrid, Renacimiento, 192-.

pues el artista ha eliminado la bidimensionalidad y lo dibuja en color rojo. La sombra es idéntica, algo mayor pero, en esta ocasión, de color negro eliminando cualquier rasgo superfluo del personaje como es característico en la obra del artista. En la figura solamente destacan dos elementos que el artista considera esenciales para describir al personaje: la mano que tiene que sujetar una enorme lupa y la misma lupa. Ambas son de color blanco y en la lupa queda aumentada la pupila del ojo, siempre alerta ante cualquier indicio. En la boca sostiene una pipa, símbolo inherente de los investigadores de asesinatos siguiendo del modelo que hace Arthur Conan Doyle de su célebre personaje Sherlock Holmes cuyos relatos debía de haber leído López Rubio.



La cubierta se completa con una tipografía decorativa de gusto decó realizada con formas geométricas.

La cubierta de la tercera edición obra de Wenceslao Fernández Flórez *Silencio*¹⁶⁰⁵ nos presenta en ella a un grupo de personas, nueve hombres y una mujer alrededor de una mesa. La indumentaria de todos ellos es muy variada ya



que algunos hombres cubren su cabeza con un sombrero mientras que otros visten camisa con corbata y otros con pajarita. La mujer, por el contrario viste de manera más informal ya que cubre su cuerpo con un mantón de cuadros. Todos ellos tienen en común que se han representado con unos rostros que reflejan temor a la vez que sorpresa. Para reforzar este sentimiento el artista ha utilizado solamente tres colores, blanco para los rostros y algunas partes del cuerpo, negro para indicar la indumentaria y los rasgos de los rostros y el azul que forma parte del fondo de la cubierta y que sirve para diferenciar la indumentaria de algunos de los personajes. El dibujo es moderno, las figuras están apenas esbozadas y son las grandes manchas de tinta las que delimitan las formas de los personajes. La composición prácticamente llena toda la cubierta, es dinámica y presenta un dinamismo que impide que los personajes sean formas rígidas y estáticas. Los espacios libres se completan con el nombre del autor y el título de la obra, ambos colocados en la parte superior y escritos con una tipografía de palo seco, de rasgos finos, inspirada en la letra Futura. La tinta escogida es el color blanco para que destaque sobre el fondo azul.

En la parte inferior, por el contrario se ha escrito el nombre de la editorial y el número de la edición en tinta negra con una tipografía igualmente de palo seco.

10.12. La ilustración de la literatura infantil de los años veinte y treinta

¹⁶⁰⁵ Fernández Flórez, Wenceslao. *Silencio*. 3ª ed. Madrid, Atlántida, 1925.

La preocupación por la educación infantil fue uno de los temas más destacados que surgió a mediados del siglo XIX y que fue implementándose a través de un amplio conjunto legislativo cuya finalidad era la renovación de los modelos educativos. Para ello se crearon nuevas escuelas a las que incorporaron jóvenes maestros dotándoles de mejores salarios y de recursos educativos para que pudieran realizar su labor de formación en todos los pueblos y ciudades de nuestra geografía.

Con anterioridad, ya mencionamos cómo algunas editoriales entre ellas la editorial Calleja y Pueyo se preocuparon por editar obras destinadas a la infancia. Con posterioridad, la editorial Calpe también se sumó a este interés por la publicación de obras para la infancia y para la educación de niños y adolescentes como ya hemos visto. Para ello no dudó en contar con literatos y artistas de gran prestigio para proporcionar a estos pequeños lectores buenas y atractivas historias.

El escritor Ramón Gómez de la Serna pondrá su pluma al servicio de la infancia y junto al artista Rafael Barradas serán elegidos, entre otros, para promover la lectura en la infancia. De ellos citamos tres obras destinadas a estos lectores infantiles, todas ellas perteneciente a la colección *Cuentos para niños Calpe* y tituladas *El marquesito en el circo*¹⁶⁰⁶, *En el bazar más suntuoso del mundo*¹⁶⁰⁷ y, por último, *Por los tejados*.¹⁶⁰⁸ Todas están cubiertas están realizadas con trazos simples que potencian la claridad del dibujo. Las ilustraciones interiores son igualmente obra de Barradas. En estas cubiertas hay todavía cierta reminiscencia del planismo que aparece en la obra de este artista uruguayo.



Para la primera cubierta los colores elegidos son el negro como fondo sobre el que se proyecta una luz verde que ilumina, a modo de escenario, los dos elementos de la composición: un niño y un perro. Ambos cubren su cabeza con dos gorros en forma de cono propio de los clowns de los circos. Al perro, además se ha añadido una gorguera para hacerlo más cómico.

La tipografía elegida se aproxima a los esquemas del Modernismo con predominio de las líneas curvas frente a las formas geométricas.

La segunda cubierta es muy similar a la anterior y en ella el elemento esencial de la composición es la imagen de un niño dibujado también con trazos simples. Junto a él aparece un juego de bolos. Al igual que en el caso anterior, una luz ilumina la escena que además sirve para proporcionar profundidad a la composición.



¹⁶⁰⁶ Gómez de la Serna, Ramón. *El marquesito en el circo*. Madrid, Calpe, 1924.

¹⁶⁰⁷ Gómez de la Serna, Ramón. *En el bazar más suntuoso del mundo*. Madrid, Calpe, 1924.

¹⁶⁰⁸ Gómez de la Serna, Ramón. *Por los tejados*. Madrid, Calpe, 1924.

Con respecto a la tipografía es igualmente similar a la ya descrita en la cubierta anterior.

El último título mencionado es algo diferente aunque mantiene el trazo grueso, la simplicidad de líneas todo ello para simplificar la comprensión del mensaje que encierra la ilustración al público juvenil.



Los colores son vivos y contrastados como sucede en los anteriores ejemplos. En esta ocasión se ha suprimido la luz que se proyectaba sobre las imágenes y la escena se ha colocado, tal y como reza el título sobre los tejados en los que aparecen varias chimeneas.

Barradas, nuevamente, emplea una tipografía con tipos de trazos ondulantes propias del modernismo y de gusto orientalizante utilizada en años anteriores. Quizá la opción por esta tipografía fuera debida al fuerte arraigo y difusión que estos modelos de letras tenían entre el público, familiarizado con estos tipos tipográficos debido a su uso en anuncios y envases de múltiples productos si bien no era la de más fácil lectura por el público juvenil, destinatario final de la obra.

Casi una década después de la publicación de estos títulos por Calpe, la Compañía Iberoamericana de Publicaciones edita un relato para niños de Antoniorrobes *Cuentos de cosas de Navidad*¹⁶⁰⁹ con cubierta firmada por Alonso. En la composición incluye los elementos y símbolos más representativos de la Navidad como son un camello, portador de los regalos en Día de Reyes y que a pesar de estar situado en un segundo plano, por su gran tamaño, cubre la práctica totalidad de la cubierta. También encontramos la figura de un pavo, majestuoso, de intenso color negro en el que resalta el rojo alrededor de su pico. En el ángulo inferior derecho aparece, si bien a muy pequeño tamaño, una figura humana. Se trata de una aldeana que lleva encima de su cabeza una gallina.



Es una cubierta muy colorista en la que la tipografía es considerada como un elemento más de la composición. Para las letras se han utilizado dos colores: el rojo y el negro. En rojo se escribe la primera parte del nombre del autor y el negro para las últimas cuatro letras y lo mismo sucede con el título en el que el rojo y el negro se combinan. La tipografía es de palo seco, atractiva, moderna, de gusto decó.

Todos estos trabajos muestran el gran esfuerzo hecho por los dibujantes para atraer a un gran número de lectores, independientemente de la edad de los mismos y condición social para extender la cultura y luchar por el reconocimiento

¹⁶⁰⁹ Antoniorrobes (Robles, Antonio). *Cuentos de las cosas de Navidad*. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1933.

de su profesión para que ésta fuera reconocida como un auténtico arte a pesar de la novedad de su trabajo. Eran igualmente conscientes que el arte y la belleza había que enseñarlo desde los primeros años, se debía de crecer en un ambiente bello y por ello los artistas crearon dibujos e incluso juguetes para enseñar a la infancia jugando y disfrutando, la vía más atractiva para hacer llegar la educación y la cultura de forma consistente y sin imposiciones sino a través del placer de aprender, de descubrir y de analizar el entorno. Con todo ello se crearían futuros ciudadanos conscientes, libres, se abandonaría el ancestral analfabetismo que suponía una lacra para la sociedad española y para el desarrollo de la misma.

CONCLUSIONES

La búsqueda y recopilación de las cubiertas tanto de libros como de obras musicales que se han estudiado a lo largo del presente trabajo no ha sido una labor fácil. Ha sido necesaria la consulta de las colecciones bibliográficas de diferentes bibliotecas y archivos así como la siempre apreciada ayuda de los libreros especializados en el libro antiguo y de ocasión así como la de los compañeros bibliotecarios. Se han visitado las diferentes ferias especializadas en la exposición y venta de libros antiguos, muchas veces olvidados y maltratados. En algunas ocasiones se accedía al libro que se sabía que estaba protegido por una cubierta de gran interés artístico. Cuando se localizaba la obra ésta carecía de cubierta, bien porque debido a la fragilidad de la misma se había deteriorado o perdido o bien porque, con una falta absoluta de conciencia de la importancia del conservar el libro en todos y cada uno de sus elementos, su cubierta se había arrancado y había sido sustituida por una vulgar cubierta de cartón impersonal, que si bien protegía al libro, lo privaba de parte de su identidad.

En otras ocasiones, y debido a los diferentes tamaños de libros los bordes se habían guillotinado y ello ha impedido la identificación del ilustrador de la obra.

Todos estos problemas de acceso a los documentos originales, se han ido superando y el corpus documental recopilado nos permite finalizar el trabajo con las presentes conclusiones que nos proporcionan una novedosa imagen y fidedigna del trabajo llevado a cabo por los ilustradores españoles del principio del siglo XX y de los orígenes del diseño gráfico en España en una faceta prácticamente ignorada.

Si el trabajo de los ilustradores y dibujantes españoles en los últimos años del siglo XIX y principios del XX era un trabajo estereotipado y poco atractivo, a excepción de unas honrosas excepciones, pronto el panorama cambia y podemos hablar de una auténtica revolución en el campo de la ilustración de cubiertas. Los artistas, junto a los editores, decididos ambos en salir a la búsqueda de lectores, empiezan a apostar por la renovación de las viejas cubiertas, ilustradas generalmente a dos colores, con modelos poco o nada atractivos, algunos incluso al margen de las tendencias renovadoras de esos años, y realizan el gran esfuerzo de, por una parte, el estudio y conocimiento de los trabajos de ilustración que se hacían fuera de nuestras fronteras y por otra la de introducir esos modelos en nuestro país. Es importante destacar cómo los focos de interés y de los modelos a copiar, con el paso del tiempo, cambian y se adaptan en un perfecto ensamblaje cronológico a los diferentes lugares desde donde se promueven los nuevos lenguajes artísticos que se van extendiendo por el viejo continente.

Si, en un principio, se reproducían con más o menos acierto los modelos que estaban de moda en otros países como es el movimiento Arts & Crafts en el Reino

Unido, pronto se abre paso el Modernismo que se produce en los países como Austria, Alemania y Francia, movimiento que nuestro país tuvo hondas raíces, especialmente en el este de España en Cataluña y Valencia, como se puede evidenciar tanto en la ilustración de cubiertas de libros como de partituras. Nuestros artistas, que anhelaban completar su formación artística marchando fuera de nuestro país a su regreso, imponen los modelos que en esos años tenían gran aceptación en otros países. Hay que destacar que, mientras que en la pintura y escultura la implantación de dichos modelos es más lenta, en las cubiertas de libros se utilizan con mayor celeridad. Pareciera como si los artistas, no se sintieran tan atados a la estética oficial imperante y, quizá debido a que los editores que solicitaban sus trabajos conocían las ediciones que se hacían en Francia, Italia y Alemania y trataban de imitarlas e importarlas a nuestro país.

En el campo de la ilustración de cubiertas hemos encontrado dos nombres que podemos asegurar que lucharon por la renovación del panorama del dibujo en nuestro país. Estos dos personajes fueron Gregorio Martínez Sierra y Ramón Gómez de la Serna que, paradójicamente, no eran artistas plásticos sino que ambos desarrollaron su actividad en el campo literario. Los dos tienen puntos diversos puntos en común como son el interés por el movimiento Futurista que surgía en Italia y que hizo que Gregorio Martínez Sierra a través de sus editoriales implantara en las cubiertas de las obras por él editadas los modelos que se popularizaban en Italia de acuerdo con la estética futurista. El segundo, independientemente de su interés por todos los nuevos movimientos, prueba de ello es su obra *Ismos*¹⁶¹⁰ en la que hace un recorrido por todos los movimientos de vanguardia y, como se ha mencionado en el trabajo publica Manifiesto Futurista, ilustra sus obras con cubiertas realizadas por grandes dibujantes como Salvador Bartolozzi, Bon y Diego Rivera entre otros lo que supone un cambio profundo en la estética de esos años.

El mundo editorial en nuestro país se hace, según nos adentramos en el siglo XX, más diverso y pensamos que es la propia competitividad que se establece entre las diferentes editoriales la que produce un cambio cualitativo y cuantitativo en la ilustración de las cubiertas de libros. Si, en un principio, no son muchos los artistas que apuestan por el cubismo y futurismo, a finales de los años veinte y al principio de los treinta son numerosos los artistas que se adhieren al resurgir de movimientos etiquetados como neo como son el neo cubismo y el neo futurismo.

Pero en esos años el movimiento que triunfa de forma indiscutible es el Art Decó. En los años veinte podemos decir que todo es Decó, desde el mobiliario de los hogares hasta la indumentaria femenina y masculina, en la que predominan las líneas rectas, los cortes de pelo a escuadra a imitación de los modelos egipcios.

¹⁶¹⁰ Gómez de la Serna, Ramón. *Ismos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1931.

Numerosas son las cubiertas que utilizan elementos geométricos y rectilíneos como ornamentación de las cubiertas y conformando orlas y caprichosas formas geométricas conforman los nuevos modelos tipográficos, que, debido a la escasez de tipos en nuestro país, eran creados y dibujados por los propios dibujantes.

Con respecto a la tipografía también en España se hace un gran esfuerzo para modernizar los tipos y construir cubiertas que ennoblezcan el libro con las nuevas formas creadas para modernizar la vieja tipografía. La tipografía pierde su misión fundamental de componer meramente palabras que informen sobre la autoría de una obra y su título sino que se convierte, gracias a la habilidad del ilustrador, en un elemento más de la composición artística. Se crean cubiertas exclusivamente tipográficas que son auténticos alardes compositivos y creativos en los que el color y la forma se complementan y atraen la atención del espectador.

Junto al aspecto de frivolidad y desenfreno, que se produce durante los denominados *locos años veinte* como podemos apreciar en las ediciones de esos años, la creación literaria refleja también las condiciones de vida de una sociedad en la que no todo es alegría y espectáculo sino que hay grandes desigualdades sociales, hambre, miseria y también ganas de cambio. Estas condiciones que facilitaron el triunfo de la Revolución de Octubre que, como es lógico, produjo cierto temor en algunos de los estamentos de la sociedad. Estos problemas también quedan reflejados en las cubiertas de los libros en un profundo compromiso del artista con la sociedad tanto a favor como en contra.

A través de su cubierta ilustrada el artista denuncia y evidencia la condición social de mujeres, obreros, campesinos, la mayoría explotados y excluidos de la sociedad debido a la escasez de recursos económicos. Desde algunas cubiertas se alienta y promueve tanto la crítica social y política así como el paso entre la monarquía de los zares y el paso a la república soviética.

Los temas políticos que afectan a la España de esos años quedan, igualmente, plasmados en las cubiertas de libros. El cambio político de monarquía a república, la lucha por las autonomías de las diferentes regiones que conforman nuestro territorio, la personalidad de los políticos de esos años es retratada bien a través de la mano de los dibujantes o por la impresión de su fotografía, constituyendo en la actualidad un documento de importante valor histórico. Los artistas utilizan lenguajes modernos como puede ser el fotomontaje. Muchas cubiertas son construcciones de la realidad en la que el artista a veces opta por engrandecer la imagen del político al que se dedica la obra, mientras que en otras ocasiones opta por destacar la importancia de los movimientos de masas para lograr el triunfo de una determinada ideología utilizando para ello una metáfora clara e inequívoca para despertar las conciencias de los ciudadanos

independientemente de su nivel de alfabetización. Todo recurso es importante a la hora de conseguir la difusión de la obra y la concienciación de la sociedad.

En los fotomontajes de nuestros artistas se evidencia la influencia del alemán John Heartfield y en especial sus trabajos destinados a la ilustración de las cubiertas de la editorial Malik Verlag. En algunos títulos se llega incluso a reproducir la misma cubierta que se había hecho Heartfield para la edición alemana de la obra.

Ello nos muestra la permeabilidad del mundo editorial y la apertura del mismo a los trabajos de artistas extranjeros que se establecieron en nuestro país y en el que aportaron su gran experiencia adquirida en las escuelas alemanas de diseño, en las que la influencia de las enseñanzas de la Bauhaus era determinante.

Los postulados referentes a la impresión de libros formulados desde la Bauhaus también tuvieron repercusión en nuestro país si bien este nuevo aire finalizó con la Guerra Civil.

Los propios impresores alientan a editores y colegas de la profesión a utilizar la letra Futura o la Sans Serif. Se construyen cubiertas tipográficas en las que se presta atención a la relación forma-fondo y el fondo, generalmente blanco de la cubierta se considera un elemento más de la composición.

Se utiliza como ornamentación de la tipografía el color negro junto al rojo, colores que fueron igualmente utilizados en catálogos y libros impresos en los talleres de la Bauhaus.

Alemania se convierte en el país de referencia para la renovación de las cubiertas dado que en este país, cuna de la imprenta se produce en esas primeras décadas un profundo cambio en relación a la estética del libro incluso superando a Francia e Italia que en esos años también jugaban un papel destacado en el mundo artístico e incluso los movimientos artísticos rusos penetran en nuestro país vía Alemania.

La importancia que la ilustración de las cubiertas de libros adquiere en esos años se evidencia por el hecho de que pintores y escultores se suman a los trabajos de ilustración de cubiertas. Hemos encontrado firmas de destacados artistas como el escultor Alberto o los pintores Juan Gris, Salvador Dalí, Carlos Maside, Santiago Pelegrín, Óscar Domínguez, Carlos Sáez de Tejada, Rafael Barradas, Francisco Bores, Ramón Gaya, Maruja Mallo, Francisco Mateos, entre otros, todos ellos artistas en un concepto amplio del término ya que su obra ha quedado plasmada en cuadros, dibujos y cubiertas de libros.

Entre los artistas, cuya principal actividad principal es el dibujo y la ilustración, encontramos a Ramón Puyol, quizá uno de los artistas más polifacéticos, Rivero Gil, Josep Renau con sus fotomontajes e ilustraciones, Rafael

Penagos y Federico Ribas, maestros en el arte del dibujo publicitario y en el de las cubiertas de libros, Luis Bagaría y sus ácidas caricaturas de personajes y situaciones sociales, Salvador Bartolozzi, Bon, Manuel Benet, Beberide, Apa, K-Hito, Arturo Ballester y tantos otros. Todos sus nombres están recogidos en un apéndice final que engrandecieron el mundo de la ilustración en España de tal forma, que la gran mayoría de las cubiertas realizadas desde los comienzos del siglo XX hasta la Guerra Civil son una muestra de modernidad, vanguardia y calidad artística muy superior en algunas ocasiones incluso a las de otros países que tradicionalmente han gozado de una mayor tradición editorial pero que, en el campo del diseño en esos años, no lograron alcanzar el nivel de calidad de las cubiertas españolas.

Lamentablemente, la Guerra Civil truncó ese desarrollo artístico y, posteriormente, se vivieron años en los que la ilustración sufrió un gran retroceso, volviendo a viejos esquemas que fueron sobrepasados en esas primeras décadas de intensa actividad creadora.

La diáspora que los artistas españoles de esos años sufrieron, algunos marcharon al exilio, otros vivieron el denominado exilio interior, otros sufrieron encarcelamientos y otros que, lamentablemente fallecieron en o debido a la contienda motivó el fuerte retroceso que sufrió el diseño en nuestro país. Tendrían que pasar varias décadas para que España recobrara nuevamente un dibujo de calidad en las cubiertas de sus libros realizadas por nuevos artistas que devolvieron al libro, al arte gráfico el lugar destacado que correspondía.

Hemos podido constatar cómo el dibujo no solamente adquiere importancia sino que, al igual que sucedió con la pintura y la escultura, se convirtió en una herramienta para la renovación de los lenguajes plásticos y de los nuevos modelos tipográficos y contribuyó de una forma fehaciente a la introducción de los nuevos modelos en las primeras décadas del siglo XX.

El trabajo se acompaña de una bibliografía en la cual hay que puntualizar varios aspectos. Si se analizan las fechas de los libros y artículos recogidos podemos apreciar una abundante bibliografía de la década de los setenta y ochenta del siglo XX. Estos años coinciden con el final del franquismo y el comienzo de la transición y de la consolidación democrática. En esos años algunos de los artistas exiliados regresan a España. Aquí reciben homenajes y se trata de potenciar y de dar a conocer su obra. Aquellos artistas que sufrieron el exilio interior también empiezan a ser reconocidos y se hacen exposiciones y homenajes en su honor en la búsqueda de una justicia a su obra y compromiso por las libertades.

Sin embargo, con el transcurrir del tiempo, la bibliografía sobre los pioneros del diseño gráfico español decrece. Comienzan a aparecer necrológicas en los periódicos y artículos en revistas en los que se les rinde el último recuerdo a su persona y a su creación artística. Bien es cierto que nuevas firmas aparecen en el campo de la ilustración y del diseño de gran valor y modernidad por lo que los

estudios sobre el diseño gráfico español se diversifica, tal y como muestra la bibliografía.

Como conclusión final podríamos decir que si, con nuestra investigación, junto a nombres conocidos y de fama, rescatamos otros de los que apenas se tienen noticias pero que pueden abrir nuevas vías de investigación para conocer ese todavía desconocido campo del diseño gráfico aplicado a las artes del libro en los inicios del siglo XX, sería un resultado satisfactorio puesto que ese trabajo de ilustración a través de elementos como son los libros de distribución masiva, es relevante en diferentes campos del conocimiento como es el de la historia del libro, de la imprenta, del diseño y también del rescate del olvido de nombres de artistas que elevaron la calidad del diseño en España, en un breve espacio de tiempo, a una altura de calidad y modernidad equiparable, y a veces incluso superada, a la de los grandes diseñadores europeos de cubiertas de libros de esos años.

BIBLIOGRAFÍA

- 100 posters para un siglo. [Exposición]. A Coruña, Fundación Pedro Barrie de la Maza, 2007.*
- 100 recuerdos en color. Carteles de publicidad comercial en España (1870-1960) Colección Carlos Velasco. [Catálogo de exposición] Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 2002.*
- 1898 La fi d'un món [Catálogo de exposición]. Palma de Mallorca, Consellería d'Educació, Cultura i Esports, 1998.*
- 1900 en España. Madrid, Espasa Calpe, 1991.*
- 42 Years of Graphics covers. Zurich, Graphics Press, 1987.*
- A. Arteta, 1879-1940 [Exposición] Musée Bonnat, Bayonne, décembre 1984-février 1985. Bayonne, Musée Bonnat, 1984.*
- ABELLÁN, JOSÉ LUIS. *Historia crítica del pensamiento español. Madrid, Espasa Calpe, 1989.*
- ABRIL, MANUEL. *Exposición de artes decorativas de París: la instalación del teatro Eslava. En Blanco y Negro, 20 de septiembre (1925) nº 1792.*
- ABRIL, MANUEL. *Un teatro de arte en España. Madrid, Esfinge, 1925. p. 32-36.*
- Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas. Córdoba, 1985.*
- Aérea, cielos futuristas. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid 3 de marzo-24 de abril, 2005. Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2005.*
- Alexandr Rodchenko, Exhibition. Museum of Modern Art. New York, Museum of Modern Art, 1998.*
- AGRAMUNT LACRUZ, FRANCISCO. *Arte y represión en la Guerra Civil Española. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2005.*
- AGRAMUNT LACRUZ, FRANCISCO. *Un arte valenciano en América. Exiliados y emigrados. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1992.*
- AGRAMUNT LACRUZ, FRANCISCO. *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX. Valencia, Albatros, 1999. 3v.*
- AGRAMUNT LACRUZ, FRANCISCO. *Manuel Monleón: uñas y dientes contra el fascismo. En: Historia 16, nº 335 (2004), pp. 111-117.*
- AGRAMUNT LACRUZ, FRANCISCO. *La vanguardia artística valenciana de los años treinta. Valencia, Generalitat Valenciana, 2005.*
- AGUILAR MUÑOZ, MANUEL. *Una experiencia editorial. Madrid, Aguilar, 1972.*
- ALARIO TRIGUEROS, MARÍA TERESA. *Arte y feminismo. Donostia, San Sebastián: Nerea, 2008.*
- ALBERT, MECHTCHILD. *Vanguardistas de camisa azul. Madrid, Visor Libros, 2003.*
- Alberto 1895-1962. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.*
- ALBERTI RAFAEL. *Maruja Mallo. El País, 30 de octubre de 1985.*
- Alberto Sánchez [Exposición]. Centro de Arte M-11 de Sevilla, Enero-feb. 1975. Sevilla, Centro de Arte M-11, 1975.*
- Alberto Sánchez 1898-1962. [Exposición]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.*

ALCÁZAR, ENRIQUE. *Barradas y la escena: la sugestión vibrante* publicado en: *Rafael*

ALCOLEA ALBERO, ALFONSO. *R. Casas*. Barcelona, AUSA, 1990.

Alexandr Rodchenko. Painting, drawing, collage, design, photography. The Museum of Modern Art, New York. Museum of Modern Art, cop. 1998.

Alfonso Ponce de León [catálogo de exposición]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.

Alma española. Ed. Fac. Madrid, (23 números). Madrid, Turner, 1978.

ALONSO FERNÁNDEZ, LUIS. *Pintores leoneses contemporáneos*. Madrid, Confederación de Cajas de Ahorro, 1982.

ÁLVAREZ LOPERA, JOSÉ. *Los republicanos españoles y Goya (1808-1936)*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1984. En V Congrés Espanyol d'Historia d'Art. Pp.215-224.

Amador Garrell. *El dibuix, la pintura, la música, els llibres, el grafisme*, [Catálogo de exposición] Barcelona, Museo de Granollers, 1990

AMO, JULIÁN. *La obra de los intelectuales españoles en América 1936-1941*. Madrid, ANABAD, 1991.

ANDRÉS DEL CAMPO, SUSANA. *Estereotipos de género en la publicidad de la II República*. Granada, Universidad de Granada, 2005

ANGULO FERNÁNDEZ, C. MOLINA GUERRA, M.L. *Catálogo de ex libris de bibliotecas españolas en la Biblioteca Nacional. Bibliografía*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

ANDRÉS SANZ, JESÚS DE. *Carteles de la Guerra Civil Española, atlas ilustrado*. Madrid, Susaeta, s.a.

ANIKS, MIKHAIL, CERNEVIC, ELENA. *Grafica commerciale sovietica degli anni venti*. Firenze, Cantini, 1987.

ANTIGÜEDAD, MARÍA DOLORES. AZNAR, SAGRARIO. *El siglo XIX: el cauce de la memoria*. Madrid, Istmo, 1998.

Antológica, Ayuntamiento de Algeciras, Algeciras, 1981 pp. 9-15.

Apa. Barcelona, Taber/Epos, 1970.

Una aproximación al arte frívolo: Tórtola Valencia y José Zamora. [Exposición]. Madrid, Comunidad de Madrid, 1988.

ARA TORRALBA, JUAN. *Avanzada o avanzadilla. La España irredenta y La Turbina de Cesar Muñoz Arconada*. En: *Cuadernos de Investigación Filológica*, 1991 (47) pp.141-155.

ARAÑÓ GISBERT, CARLOS. *La enseñanza de las Bellas Artes en España 1844-1980*. Tesis inédita. Universidad Complutense. Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia del Arte y Pedagogía, 1986.

ÁRBOL, CARLOS F. *Maruja Mallo entre la tradición y la vanguardia* Cuadernos Hispanoamericanos nº 514-515 (1993) pp. 293-300.

ARCE, L. DE. *Consejos técnicos para un aspirante a impresor*, Con un prólogo de Saturnino Calleja. Madrid, 1917.

ARCEDIANO, SANTIAGO Y GARCÍA DÍEZ, J.A. *Carlos Sáez de Tejada*. Vitoria. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1993.

ARCOS VILLALÓN, EMILIO. *Luis Bagaría entre el arte y la política*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

AREÁN, CARLOS. *La pintura expresionista en España*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1984.

ARIAS DE COSSÍO, ANA MARÍA *Mariano de Cossío, su vida y su obra*. Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura, 1975.

ARIAS DE COSSÍO, ANA MARÍA. *La obra de Mariano de Cossío*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993.

Art Decó, pintura y diseño. Arganda del Rey, Edimat, s.a.

Art Nouveau e Art Decó nelle copertine dei libri. Capolavori francesi 1880-19840. Firenze, Cantini, 1989.

Art Nouveau era: graphics ornamental figures, flowers, emblems landscapes and animals. New York Schiffer Publishing, 2004.

Arte moderno y revistas españolas 1898-1936. [Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y en Museo de Bellas Artes de Bilbao]. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996.

Arte de vanguardia en Checoslovaquia 1918-1938. [Exposición].Valencia, IVAM, 1993.

El arte del III Reich. Barcelona, Nueva República de Ediciones, 2008.

Arte del póster. Una guía sobre los mejores posters del mundo. Madrid, Lisma Ediciones, s.a.

Arte moderno, vanguardia y estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936). Madrid, CSIC, 2002

Arte valenciano años 30. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1998.

Arte y propaganda. Carteles de la Universidad de Valencia. [Catálogo de exposición] Valencia, Universidad de Valencia, 2002.

Artes gráficas. Florencia, Scala, 2010.

ARTIGAS, SANZ, MARÍA DEL CARMEN. *El libro romántico en España*. 4 v. Madrid, 1955.

Artistas cántabros de la edad moderna, su aportación al arte hispánico. Santander. Institución Mazarrasa Universidad de Cantabria, 1991.

Artistes. Masó Artesans. Exposició del 21 d'octubre al 14 gener de 2007. Girona, Museu d'Art de Girona, 2007.

Arturo Ballester 1890-1981. Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986.

Les Avantgades fotogràfiques a Espanya, 1925-1945. [Catálogo de exposición]. Barcelona, Fundació la Caixa, 1997.

AVELÍ ARTÍS, ANDREU. *Retratos de Ramón Casas*. Barcelona, Polígrafa, 1971.

AXEITOS, XOSÉ LUIS. *A recepción das vanguardias en Galicia* Boletín Galego de Literatura (1997) 17, 7-75.

AYNSLEY, JEREMY. *Graphic design in Germany 1890-1945*. London, Thames & Hudson, 2000.

AZAUSTRE SERRANO, MARÍA DEL CARMEN. *Canciones y romances populares impresos en Barcelona en el siglo XIX*. Madrid, C.S.I.C., 1982.

AZCOAGA, ENRIQUE. *Los dibujos de Gregorio Prieto*. Madrid, Biblioteca de Arte, 1949.

AZNAR ALMAZÁN, SAGRARIO. *El arte cotidiano*. Modernismo y simbolismo en la ilustración gráfica madrileña. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1993.

AZNAR ALMAZÁN, SAGRARIO. Carteles y cartelistas. En *Espacio Tiempo y Forma* Serie VII Historia del arte. 1991 4 pp.409-423

BACHOLLET, RAYMOND. *Juan Gris dibujante de prensa*. Catálogo razonado 19104-1912. Madrid, el Viso, 2003, pp. 522-523.

BAENA PALMA, P. *El cartel de cine en España*. Valladolid, Baena 1996.

Bagaría. [Exposición]. Madrid, Ministerio De Cultura, 1995.

Bagaría en el Sol. Política y humor en la crisis de la Restauración. Colección Mapfre, Madrid, Mapfre, 2007.

BAGARÍA, LUIS. *Caricaturas republicanas*. Madrid, Rey Lear, 2009.

BAGARÍA LUIS. *La fisonomía interior de las cosas*. Conferencia. Reproducida en el catálogo de la exposición: *Bagaría 1882-1940*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.

BALBONTÍN, JOSÉ ANTONIO. *La España de mi experiencia*. (Reminiscencias, y esperanzas de un español en el exilio. México, Aquelarre, 1952.

BALDO SUAREZ, MARÍA JOSÉ. *Arte y encuadernación. Una panorámica del siglo XX*. Madrid, Ollero & Ramos, 1999.

BALLESTER, JOSÉ MARÍA. *El exilio de los artistas plásticos* En *El exilio español de 1939*. Madrid, Taurus, 1976-1978, p. 15 y ss.

Los ballets rusos de Diaghilev 1909-1929. Cuando el arte baila con la música. [Exposición]. Madrid, Caixa Forum, 2012.

Los ballets rusos de Diaghilev y España. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y Granada, Fundación Manuel de Falla, 2001.

BANGUESES VÁZQUEZ, MERCEDES. *La ilustración del libro en Galicia (1880-1936)*. Céltiga, Lar, editoriales con inquietud estética. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2008.

BARAÑANO LETAMENDÍA, COSME MARÍA DE. *Análisis estético de la obra pictórica de José María de Ucelay*. Letras de Deusto 1982, 12 (23) pp.123-126.

BARAÑANO LETAMENDÍA, COSME MARÍA DE. *La obra pictórica de José María de Ucelay: análisis biográfico y estético*. Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1981.

Barcelona Madrid 1898-1998. Sintonías y distancias. Madrid, Comunidad de Madrid, Barcelona, Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, 1997.

BARJA, C. *Libros y autores contemporáneos*. Madrid, Librería General Victoriano Suarez. 1935.

BARNICOAT, JOHN. *Los carteles, su historia y su lenguaje*. Gustavo Gili, 1972.

Barradas exposición antológica. 1890-1929. Sala de la Comunidad de Madrid, Marzo-junio. Madrid, Comunidad de Madrid, 1992.

BARRÍA, R. *Las artes gráficas y la publicidad*. Barcelona, La Neotipia, 1929.

BARROSO, VILLAR, JULIA. *Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas*. Piedras Blancas: Ajimez, 2005.

BARTRAM, ALAN. *Futurist typography and the liberated text*. London, British Library, 2005.

BASSOLAS, CARMEN. *La ideología de los escritores*. Literatura y política en la Gaceta Literaria. Madrid, Fontomara, 1976.

BAUDOT, FRANÇOIS. *Moda y surrealismo*. Rivas, H.Kliezkowski, 2005.

BAYARRI, J. M. *Historia de l'art valenciá des dels orogens fins als nostres dies*. Valencia, Bayarri, 1957.

BELLO, LUIS. *Viaje por las escuelas de España*. (4 v) Madrid, Magisterio Español, 1926-1929.

BENEZIT, E. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. 14 v. Paris, Gründ, 1999.

BENÍTEZ, E. *La insólita suerte de Pinocho en España*. En: *Clij*, nº 19 (1990) pp. 14-18.

BENITO, JUAN JOSÉ. Las escuelas estatales de artes y oficios artísticos y la educación del obrero en España. (1871-1900). Madrid, Juan José Díez Benito, 2002.

Berlín punto de encuentro. El arte en Berlín 1900-1933. [Exposición] Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1989.

Bibliografía española. Madrid 1901-1922.

Bibliografía general española e hispanoamericana. Madrid 1923-1942.

Biblioteca Renacimiento. Madrid, Renacimiento, 1915.

BLACKWELL, LEWIS. Tipografía del siglo XX. 3ª ed. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

BLAKE, JODY. *Su peineta, su chal, su flor. Las bailarinas españolas de Natalia Goncharova*, En: *La noche española* (2007) pp.143-159.

Blasco Ibáñez: y el periodismo se hizo combativo. Exposición celebrada en Centre Cultural la Beneficencia, del 12 de marzo de 1998 al 30 de abril de 1998. Valencia, Diputación Provincial, 1998.

Boletín de las Cámaras Oficiales del Libro de Madrid y Barcelona. 1922.

BONET, JUAN MANUEL. Baedeker del Ultraísmo. En: *El Ultraísmo y las artes gráficas*. Valencia, IVAM, 1996, p. 10.

BONET, JUAN MANUEL. Los Delaunay y sus amigos españoles. En: Robert y Sonia Delaunay. [Catálogo de la exposición en la Fundación Juan March abril mayo 1982.

BONET, JUAN MANUEL. *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

BONET, JUAN MANUEL. Un portadista excepcional, Ramón Puyol. Exposición Algeciras, Ayuntamiento de Algeciras. 1981. pp. 9-15.

BONET, JUAN MANUEL. Las revistas madrileñas del modernismo a la modernidad. En: *Arte moderno y revistas españolas*, pp. 41-52.

BONET, JUAN MANUEL. La vida ilustrada En: *Un siglo de ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*. [Catálogo de exposición]. Madrid, Fundación BBVA, 1992, pp. 15-20.

BONET, JUAN MANUEL. Un artista de avanzada. En *EL PAÍS*, 6 de agosto de 1981.

BORI RAFAEL. *Las artes gráficas y la publicidad*. Barcelona, s.n., 1929.

- BORNAY, ERIKA. *La cabellera femenina*. Madrid, Cátedra, 1993.
- BORNAY, ERIKA. *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 1990.
- BORRÁS, J.M. *¿Qué debo leer?* Guía de lectores para hombres, mujeres y niños. Barcelona, 1931.
- BOTREL, JEAN-FRANÇOIS. *Les histories de colportage: essai de catalogue d'une Bibliothèque bleue espagnole (1840-1936)*. En: *Les productions populaires en Espagne (1850-1920)*. Paris, CNRS, 1986, pp. 25-62.
- BOTREL, JEAN-FRANÇOIS. *Los libreros y las librerías. Tipología y estrategias comerciales*. En: *Historia de la edición en España. 1836-1936*. Madrid, Marcial Pons, 2001, pp [135]-164.
- BOTREL, JEAN-FRANÇOIS. *La literatura popular: tradición, dependencia e innovación*. En: *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Salamanca, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996. pp. 239-272.
- BOTREL, JEAN-FRANÇOIS. *La novela por entregas: unidad de creación y consumo*. En: *Creación y público en la literatura española*. Madrid, Castalia, 1974, pp. 111-155.
- BOTREL, JEAN-FRANÇOIS. *La novela por entregas: unidad de creación y consumo*. En: *Creación y público en la literatura española*. Madrid, Castalia, 1974, pp. 239-272.
- BOTREL, JEAN-FRANÇOIS. *La novela por entregas: unidad de creación y consumo*. En: *Creación y público en la literatura española*. Madrid, Castalia, 1974, pp. 491-540.
- BOZAL, VALERIANO. Grabado y obra gráfica en el siglo XX. En: *El grabado en España siglos XIX y XX*. Summa Artis, Madrid, Espasa Calpe, 1988.
- BOZAL, VALERIANO. La ilustración gráfica del siglo XIX en España. Madrid, 1979.
- BOZAL, VALERIANO. Pintura y escultura en España en el siglo XX. Madrid, Espasa Calpe, 1993. (Summa Artis v. XXXVI).
- BOZAL, VALERIANO. El realismo plástico en España de 1900 a 1936. Barcelona, Península, 1966.
- BOZAL, VALERIANO. El siglo de los caricaturistas. Madrid, Historia 16, 1989.
- BRIHUEGA SIERRA, JAIME. La exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos. 28 de mayo al 5 de julio de 1975. Madrid, Club Urbis, 1975.
- BRIHUEGA SIERRA, JAIME. *Exposición "Josep Renau (1907-1982), compromiso y cultura*. Museo de Arte Contemporáneo de Madrid En *AV proyectos*, pp.88-89.
- BRIHUEGA SIERRA, JAIME. Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. Madrid, Cátedra, 1979.
- BRIHUEGA SIERRA, JAIME. CARABIAS ÁLVARO, MÓNICA. Mujeres modelos, mujeres de moda 1850-1940. Madrid, Aldeasa, 2005.
- BRIHUEGA SIERRA, JAIME. La vanguardia y la República. Madrid, Cátedra, 1982.
- BRIHUEGA SIERRA, JAIME. Las vanguardias artísticas en España. Madrid, Istmo, 1981.
- BROCONA, MANUEL P. El dibujo auxiliar de la imprenta. En: *Boletín de la Unión de impresores (1931)*, pp. 21-22.

BUCKLEY, RAMÓN Y CRISPIN, JOHN. Los vanguardistas españoles, 1925-1935. Madrid, Alianza Editorial, 1973.

BUENO IBÁÑEZ, PILAR. El cartel de Fiestas del Pilar en Zaragoza. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.

BUIL PUEYO, MIGUEL ÁNGEL. Gregorio Pueyo (1860-191), librero y editor. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

CABANNE, PIERRE. El siglo de Picasso. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

CABAÑAS BRAVO, MIGUEL. De la Mancha a México: la singular andanza de los artistas republicanos Gabriel García Maroto y Miguel Prieto En: Migraciones y Exilios. Cuadernos de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos, nº 6 (2005) pp. 43-64.

CABAÑAS BRAVO, MIGUEL. Josep Renau. Zaragoza, Aneto, 2011.

CABAÑAS BRAVO, MIGUEL. Los artistas españoles del éxodo y el llanto bajo el techo azteca. En: Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura. Vol. CLXXXV, (2006), pp. 57-74.

CABRERA, MERCEDES. La industria, la prensa y la política. Nicolás María Urgoiti. (1869-1951) Madrid, Alianza Editorial, 1994.

CAFLISCH, MAX. Análisis tipográficos, estudios sobre la historia de la tipografía. Valencia, Campgràfic, 2012.

CALVO SERRALLER, FRANCISCO. Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo. Madrid, Alianza Editorial, 1988.

CALVO SERRALLER, FRANCISCO. Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990) Madrid, Alianza Editorial, 1990.

CALLEJA, R. *El editor*. Conferencia de la serie organizada por la Cámara Oficial de Barcelona sobre el libro español con motivo de la Feria de Muestras en marzo de 1922). Madrid, Calleja, 1922.

CAMPOY ALIAS, ANTONIO MANUEL. *Penagos 1889-1954* Madrid, Espasa Calpe, 1983, Summa Artis v. XXXII.

CÁNCER MATINERO, JOSÉ R. *Tras las huellas de Renau*. En. Archivo de arte valenciano, nº 68 (2006) pp. 153-161.

CANDEL, JOSÉ MARÍA. *Historia del dibujo animado español*. Murcia, Filmoteca Regional Murciana, 1993.

Cándido Fernández Mazas, vanguardia, militancia y olvido 1902-1942. [Catálogo de exposición]. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2002.

Cándido Fernández Mazas. Vangarda, militancia e esquecimento [exposición]. A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2002.

CANO, JOSÉ LUIS. "Cernuda en línea" de Gregorio Prieto. *Ínsula* 1982 (425) pp.8-9.

CAPDEVILA, JAUME. *Bagaría, caricatures antifeixistes a La Vanguardia (1936-19389) La guerra no fa riure*. Barcelona, Dux, 2007.

CAPDEVILA, ROSER. *La cubierta. El rostro del libro*. En: *Listos para leer: diseño de libros en España*. Madrid, Sociedad Estatal para el Desarrollo del diseño y la Innovación, 2005. Pp.2.033-2.035.

CARABIAS, MÓNICA. *Imágenes de una metáfora circunstancial: La mujer falangista como la mujer moderna. (Y revista para la mujer, 1938-1940.* [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense, 2004. <http://biblioteca.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t26711.pdf>

CARBALLO BLANCO, AMPARO. *Beberide*. León Instituto de Estudios Bercianos 1980.

CARBALLO-CALERO, MARÍA VICTORIA. *El aspecto gráfico en la revista Nos*. Orense, Diputación Provincial, 1983.

CARBALLO-CALERO, MARÍA VICTORIA. *Catálogo do primeira mostra do libro galego en Cataluña* A Coruña, Edicións do Castro, 1972.

CARBALLO-CALERO, MARÍA VICTORIA. *Dibujantes orensanos en la revista "Alfaz"* Museo de Pontevedra XXXVII, Pontevedra, 1983.

CARBALLO-CALERO, MARÍA VICTORIA. *La ilustración en la revista Nos*. Ourense, Diputación Provincial, 1974.

Carlos Maside. [Exposición]. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago, 1992.

Carlos Sáenz de Tejada (1897-1958). Exposición antológica. Madrid, Galería Multitud, 1977.

Carmona, Eugenio, Picasso, Miró y Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España 1900-1936. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

CARMONA, EUGENIO. José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1919-1936). Málaga, Colegio de Arquitectos, Universidad de Málaga, 1985.

Carnavales. Colección de carteles del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Madrid, Círculo de Bellas Artes, s.a.

CARNÉVALÉ-MAUZAN, MIRANDE. The posters of Achille Mauzan, 1883-1952. Catalogue raisonné. Gières, France, Mirande Carnévalé-Mauzan, 2001.

CARRETE PARRONDO, JUAN. Grabado y creación gráfica. Madrid, Historia 16, 1989. Historia del Arte nº 48.

CARRIÓN GÚTIEZ, MANUEL. La encuadernación española en los siglos XIX y XX. En: La edición moderna siglos XIX y XX. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1996, pp. 491-541.

El cartel de fiestas del Pilar de Zaragoza. Zaragoza, Ayuntamiento, 1983.

Carteles de cine de 1915 a 1930. Colección Fernández Ardavín. Madrid, Filmoteca Española, 2005.

El cartel europeo 1888-1938. [Exposición] 18 junio-16 septiembre 2012, Museo Picasso Málaga. Málaga, Fundación Museo Picasso Málaga, Legado Paul, Christine y Bernard Ruiz-Picasso, 2012.

Carteles de fiestas en la colección del Museo Municipal (1932-1991). [Catálogo de exposición] Madrid, Museo Municipal, 1991.

Carteles de Guerra 1936-1939. Colección de la Fundación Pablo Iglesias. [Catálogo de la Exposición] Madrid, Lunwerk, 2004

Carteles de toros. Colección de la Diputación de Valencia 1912-1936. [Catálogo de exposición]. Valencia, Diputación Provincial 1999.

Los carteles del IVAM. [Catálogo de exposición]. Valencia. Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2002.

Carteles turísticos madrileños. Madrid, Consejería de Trabajo, Industria y Comercio, 1987.

CARULLA, JORDI. *Cataluña en 1000 carteles. Desde los orígenes hasta la Guerra Civil* Barcelona, Postermil, 1994.

CARULLA, JORDI. *El color de la Guerra 1936-1939*. Barcelona, Postermil, 2000.

CARULLA, JORDI. *España en 100 carteles Festivo, taurinos, exposiciones, turísticos.* Barcelona, Postermil 1995.

CARULLA, JORDI. *La publicidad en 2000 carteles.* Barcelona, Postermil, 1998.

CASA PIGA, ALFONSO. *Carteles 1800-1900.* Madrid, Erisa, 1986.

CASADO CIMIANO, PEDRO. *Diccionario biográfico de ilustradores españoles del siglo XIX.* Madrid, Ollero y Ramos, 2006.

CASSANDRE, A.M. *Le Spectacle est dans la Rue.* Paris, Draeger Frères, 1936.

CASTILLO, MONTSERRAT. *Grans il·lustradors catalans.* Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1997.

CASTRO, FERNANDO. *Óscar Domínguez.* Madrid, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2001.

CASTRO, FERNANDO. *Oscar Domínguez y el surrealismo.* Madrid, Cátedra, 1978.

Catálogo de carteles de la República y la Guerra Civil Española en la Biblioteca Nacional [exposición] Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1990.

Catálogo de carteles oficiales de turismo. 1929-1959. Madrid, Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, 2005.

Catálogo de la editorial España. Madrid, Imprenta Clásica Española, s.a.

Catálogo de la editorial Espasa-Calpe. Literatura. Madrid, Talleres Espasa Calpe, 192¿-?

Catálogo de la editorial Mundo Latino. Catálogo 1918. Madrid, Imprenta Editorial Mundo Latino, 1918.

Catálogo de la editorial Sempere. Llorca y C^ª. Valencia. Valencia, Imp. Editorial 1917.

Catálogo general de CIAP (Ediciones Renacimiento, Fe, Mundo Latino, Mercurio, Atlántida, Estrella, Hoy.) Madrid, 1930.

Catálogo general de la Librería Española 1901-1930. 5 v. Madrid, 1932-1951.

CAUDET, FRANCISCO. *La cultura española en los años 30.* Madrid, Ediciones de la Torre, 1993.

CELMA VALERO, MARÍA PILAR. *Literatura y periodismo en las revistas de fin de siglo. Estudio e índices 1888-1907.* Barcelona, Júcar, 1991.

CENDÁN PAZOS, FERNANDO. *Edición, comercio del libro español (1900-1972)* Madrid, Editora Nacional, 1972.

CENDÁN PAZOS, FERNANDO. *La fiesta de libro en España. Crónica y miscelánea.* Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1989.

CENDÁN PAZOS, FERNANDO. Historia del derecho español de prensa e imprenta (1505-1966). Madrid, Editora Nacional, 1974.

Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918. Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.

A cidade pracenteira. Da verbena a cabaré. [Catálogo de exposición]. A Coruña, Museo de Belas Artes de A Coruña, 2006.

Cien años de educación en España. En torno a la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.

Cien años de pintura en España y Portugal. Madrid, Antiquaria, 1988.

CHACEL, ROSA. *Pérez Rubio y sus retratos del jardín*. Madrid, Cátedra, 1980.

CHENG, KAREN. *Diseñar tipografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

Le cinéma au rendez-vous des arts. France, années 20 et 30. Paris, Bibliothèque National de France, 1996.

Cinematografías. El cartel de cine en Suecia y Dinamarca. Colección Benito Medela Piquepé. Valencia, Pentagraf, 2008.

CIRICI PELLICER, ALEXANDRE. *Un període poc estudiat: L'Esteticisme*. En Serra D'Or nº 165, (1973), año XV p. 48.

CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Cubismo y figuración*. Barcelona, Biblioteca Breve, 1957.

CIRLOT, JUAN EDUARDO. *La pintura surrealista*. Barcelona, Biblioteca Breve, 1955.

Clasicismos en el arte español. Congreso X. Madrid, 1994. Madrid, UNED, Departamento de Historia del Arte, 1994.

CHEYNE, GEORGE. *Costa, el gran desconocido*. Barcelona, Ariel, 1971.

CHOCARRO, CARLOS. *José Díaz Fernández y Ortega: Literatura, arte política (1925-1936)*. En: *Revista de crítica arquitectónica*, nº 13-14 (2005), pp. 162-173.

COLL MIRABENT, ISABEL. *Ramón Casas, una vida dedicada al arte 1866-1932*. Murcia, De la Cierva Editores, 2002.

COMÍN, ALFONSO C. *Algunas consideraciones ¿marginales? Sobre la censura*. En: *Cuadernos para el diálogo*. Número extraordinario (1972), pp17-23.

Cómo se ha hecho una gran editorial y cómo pretenden deshacerla. Madrid, CIAP, 1930.

CONDE MARTÍN, LUIS. *Historia del humor gráfico en España*. Lleida, Milenio, 2002.

Contrastes de forma. Abstracción geométrica de las colecciones del Solomon R. Guggenheim y the Museum of Modern Art, New York. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

CONTRERAS JUESAS, RAFAEL. *Los carteles de las Fallas de Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1988.

CONTRERAS JUESAS, RAFAEL. *Carteles y cartelistas valencianos*. Valencia, Ayuntamiento, 2003.

CÓRDOBA. R. *Marceliano Santamaría pintor insigne y colaborador de las artes del libro*. Boletín de la Unión de Impresores junio 1929 p. 1 y ss.

CÓRDOBA BORRÁS, PATRICIA. *La modernidad tipográfica truncada*. Valencia, Campgràfic, 2008.

CORREDOR-MATHEOS, JOSÉ. *Gregorio Prieto*. Valdepeñas, Fundación Gregorio Prieto, 1998.

Creadores del Arte Nuevo. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.

CRUZ CASADO, ANTONIO. "El caballero audaz" entre el erotismo y la pornografía. En *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 463 (enero 1989) pp. 97-112.

CRUZ CASADO, ANTONIO. *La novela erótica de Hoyos y Vinent*. En: *Cuadernos Hispanoamericanos* nº426 (diciembre 1985) pp. 101-116.

CRUZ MARTÍNEZ, RAFAEL. CARRASCO URGOITI, SOLEDAD, ELORZA, ANTONIO, CABRERA, MERCEDES. *Las Fundaciones de Nicolás María Urgoiti*. En: *Estudios de Historia social*. (1983), pp. 24-25.

CUADRADO, JESÚS. *Atlas de la cultura popular*. Madrid, Sinsentido, 2000.

CUADRADO, JESÚS. *Diccionario de uso de la historieta española. (1873-1996)*. Madrid, Compañía Literaria, 1997.

Cubismo checo. Arquitectura y diseño 1910-1925. Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

D'ORS, CARLES. *El Noucentisme* Madrid, Cátedra, 2000.

Dadá. [Exposition]. Paris, Centre Georges Pompidou, New York Museum of Modern Art, Paris, Centre Georges Pompidou, 2005.

Dalí, una vida de libro [catálogo de exposición] Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2004.

De Tono a Perich: el chiste gráfico en la prensa española de posguerra (1939-1969). Madrid, Fundación Juan March, 1973.

Del Modernismo al Art Decó. La ilustración gráfica en Valencia. Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Universidad de Valencia, 1991.

DÍAZ DE LA GUARDIA, EMILIO. *La enseñanza con Primo de Rivera*. Historia 16 nº 71 (1982) p. 19-23.

Un Demi-Siècle de Reliures D'Art Contemporain en France et dans le Monde. [Catálogo de exposición]. Paris, Hotel de Sens, Bibliothèque Forney, 1984.

Deperó futurista. [Mostra]. Milano, Skira, 1999.

O diseño gráfico na colección do Museo Massó. [Exposición]. A Coruña, Museo Massó, 2007.

DÍAZ GONZÁLEZ, MARÍA DEL MAR. *Asturias litografiada El comercio y la industria en imágenes (1900-1970)*. Gijón, Trea, 2004.

DÍAZ PLAJA, GUILLERMO. *Estructura y sentido del novecentismo español*. Madrid, Alianza, 1983.

DÍAZ, XOSÉ. *Luis Seoane y la cultura gallega en el exilio*. Batik, nº 49 (1979) p.8-10.

El dibuix a Catalunya. 100 dibuixants que cal conèixer. Barcelona, Pòrtic, 2004.

Diccionario "Rafols" de artistas contemporáneos de Cataluña y Baleares. Barcelona, Ediciones Catalanas, 1989.

Dibujar la música. Una cita en la Biblioteca Nacional. Intervienen en el acto Alicia García Medina... y Jaime Brihuega; presenta el acto Ana Santos Aramburu. Madrid, Biblioteca Nacional de España. 18 de junio de 2008.

Diccionario biográfico español e hispanoamericano. Palma de Mallorca, Instituto Español de Estudios Biográficos, 1950.

Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX. Madrid, Forum Artis, 1988-1994.

DIEGO, ESTRELLA DE. *Cien años de revistas de moda en Madrid: 1840-1940*. En: *Villa de Madrid*. Nº 82, 1984.

DIEGO, ESTRELLA DE. *El Decó y los ilustradores en Madrid*. En: *Villa de Madrid* nº78 (1983), pp.41-50.

DIEGO, ESTRELLA DE. *Ilustraciones de Penagos. Decó y reminiscencia finisecular*. En: *Goya*. nº 175-176 (1983) pp.32-39.

DIEGO, ESTRELLA DE. *Profesión coqueta. Decimonónicas madrileñas frente al tocador*. En: *Villa de Madrid* nº 92 (1987) pp. 25-48.

Diseño de vanguardia. 1880-1940. Colegio Fonseca, abril-mayo, 2001. Santiago de Compostela, 2001.

Diseño gráfico en la era mecánica. La colección Merrill C. Berman. Valencia, IVAM; 1999.

DOCTOR THEBUSSEM. *Ex libris* En: *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, nº 8 octubre, 1875.

DOMENCH, RAFAEL. *Exposición Nacional de Arte Decorativo*. Separata de la *Revista Pequeñas Monografías de Arte*. Madrid, 1911.

DOMINGO, JAVIER. *El erotismo en la prensa madrileña del siglo XIX*. En: *Villa de Madrid*, nº 80 (1984), pp. 27-40.

DOMÍNGUEZ JUAN, MARÍA MILAGROS. *Representación de la mujer en las revistas femeninas*. Madrid, Universidad Complutense, 1988.

DOPICO CASTRO, MARCOS. *La evolución de los caracteres de palo seco, arqueología tipográfica*. Valencia, Campgràfic, 2011.

DORFLES, GILLO. *Moda y modos*. Valencia, Instituto de la Moda y Comunicación, 2002.

DURANTE, LAURA MARÍA TERESA. *Ramón Gaya, el exilio de un creador*. Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2013.

EBERLE, MATTHIAS. *World War I and the Weimar artists Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*. Yale, Yale University Press, 1985.

Edizioni elettriche. La rivoluzione editoriale e tipográfica del futurismo. [Mostra]-Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emmanuele, II 1996.

EGIDO, ÁNGELES. *La publicista, una fuente ignorada. El movimiento editorial de avanzada en la España de los años 30*. Madrid. Cuadernos republicanos nº 15 (1993) pp.29-53.

EGUIZABAL, JOSÉ EUGENIO. *Apuntes para una historia sobre imprenta desde el año 1480 al presente*. Pamplona, Analecta, 2003. La primera edición se publicó en Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación, 1879.

EGUIZABAL, RAÚL. *La fotografía moderna, de la publicidad a la propaganda*. En: *A distancia*, nº 1 (2003) vol. 21, pp.161-178.

El espectáculo está en la calle. Colin, Carlu, Lupot, Cassandre. El Cartel Moderno francés. [Catálogo de exposición]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.

El exilio de las Españas de 1939 en las Américas. Barcelona, Anthropos, 1991. Editado por Naharro Calderos.

El exilio español de 1939. V: 5 *Arte y ciencia*. Madrid, Taurus, 1976.

El libro y la lectura en la Institución Libre de Enseñanza (Exposición) Madrid, 1997.

ELORZA, ANTONIO. *El humor y la política. En la muerte de Robledano*. En: *Triunfo* 16 de marzo de 1974.

ELORZA, ANTONIO. *Luis Bagaría: el humor y la política*. Barcelona, Anthropos, 1988.

ENCINA, JUAN DE. *Figuras contemporáneas: Jules Cheret*. España 9 enero 1919.

ENCINA, JUAN DE. *La semana artística. Museos y exposiciones*. En *España* nº 117, (1918) 29 de agosto., pp. 10-11.

ENEL, FRANÇOISE. *El cartel. Lenguaje, funciones, retórica*. 2ª ed. Valencia. Fernando Torres, 1977.

Enric Climent en la colección artística de ABC. Exposición. Valencia, Museu Valencià de la il·lustració, 2006.

Enrique Climent. México D.F., Joaquín Mortiz, 1977.

Ephemer. La vida sobre papel. Colección de la Biblioteca Nacional [Exposición]. Madrid, Biblioteca Nacional, 2003.

ERCOLI, GIULIANO. *Art Decó Il pochoir*. Firenze, Giunti, 2007.

ESCOLANO BENITO, A. *Leer y escribir. Doscientos años de alfabetización*. Madrid, 1992.

ESCOLAR SOBRINO, HIPÓLITO. *La cultura durante la Guerra Civil*. Madrid, 1987.

ESCOLAR SOBRINO, HIPÓLITO. *La edición en el siglo XIX*. En: *La edición moderna: siglos XIX y XX*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996.

ESCOLAR SOBRINO, HIPÓLITO. *Los editores y el cambio*. Madrid, Federación Española de Cámaras del Libro, 1982.

ESCOLAR SOBRINO, HIPÓLITO. *Editores madrileños a principios de siglo* Madrid. Ayuntamiento de Madrid, 1984.

ESCOLAR SOBRINO, HIPÓLITO. *Historia del libro español*. Madrid, Gredos, 1998.

ESCOLAR SOBRINO, HIPÓLITO. *El libro y la lectura en el siglo XX*. En: *La edición moderna: siglos XIX y XX*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996 pp. 89-194.

Escritura gravada. Xilografías de Luis Seoane. A Coruña, Fundación Luis Seoane, 2000.

ESCUELA SUPERIOR DE MAGISTERIO. *Primera fiesta del libro*. Madrid, 1926.

Escritos de arte de vanguardia. Recopilación de Ángel González García, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchán Fiz. Madrid, Istmo, 1999.

España. Vanguardia artística y realidad social. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

La España del siglo XX, coordinada por Santos Juliá, José Luis García Delgado, Juan Carlos Jiménez, Juan Pablo Fusi. Madrid, Marcial Pons, 2007.

ESPINA, ANTONIO. Arte. Nova Novarum. Maruja Mallo En: La Gaceta literaria 15 de junio de 1928.

ESPINA, Antonio. *Salvador Bartolozzi. Monografía de su obra*. México D.F. Unión Editorial, 1951.

ESPINOSA MARTÍN, CARMEN/ SÁNCHEZ DÍEZ, CARLOS. *Caricaturas: ilustradores de los siglos XIX y XX en la colección Lázar*. Madrid, Fundación Lázar Galdiano, 2015.

ESTEBAN, JOSÉ. ZAHAREAS, ANTHONY N. *Contra el canon. Los bohemios en España (1880-1920)*. Madrid, Orto, 2004.

ESTEBAN, JOSÉ. *Editoriales y libros en la España de 1930*. En: *Cuadernos para el diálogo*. Número extraordinario (1972), pp.58-62.

ESTEBAN, JOSÉ, SANTONJA, GONZALO. *Los novelistas españoles (1928-1936)*. Madrid, Anthropos, 1988.

ESTEPA, LUIS. *La musa en el ex libris de Juan Gris* El Urogallo nº 96 1994 pp. 25-43

ESTEPA. LUIS. *Juan Gris y Francisco Villaespesa* Cuadernos Hispanoamericanos, nº 635 (2003), pp.43-55

ESTÉVEZ ORTEGA, F. *Arte gallego*. Barcelona, Lux, 1930.

ESTRADA, GERARDO. *Josep Renau*. En *Cuadernos del IVAM*, nº2 (2004) p 64-66.

La Eva moderna. Ilustración gráfica española 1914-1935. [Catálogo de exposición]. Madrid, Fundación Cultural MAPFRE, 1997.

Exilio español en México. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Exposición Ramón Casas conmemorativa del XXV Aniversario de la muerte del artista. Catálogo Palacio de la Virreina febrero marzo 1958- Barcelona, Junta de Museos de Barcelona, 1958.

FAGEN, PATRICIA W. *Transterrados y ciudadanos*. Los republicanos españoles en México. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

FANELLI, GIOVANNI. *El diseño Art Nouveau*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

Federico Ribas. Vigo, Caixa Vigo, 1991.

Los felices años veinte. España, crisis y modernidad. Coordinación Carlos Serrano y Serge Salaün. Madrid, Marcial Pons, 2006.

Feliú Elías, (APA). [Exposición]. Barcelona, Museu d'Art Moderne, Ajuntament de Barcelona, 1986.

Félix Gazo. [Catálogo de la exposición]. Texto de Manuel García Guatas. Huesca, Diputación de Huesca, 1990.

FERNÁNDEZ, LEIRE. HERRERA, EDUARDO. *La portada del libro, una puerta abierta a la lectura*. Barcelona, Círculo rojo, 2003.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, LUIS. *La teoría del mercado de la novela en España del 98 a la República*. Madrid, Gredos, 1982.

FERNÁNDEZ OLIVA, FRANCISCO ANTONIO. *Carteles de cine: figuras y paisajes de España*. Madrid, Ocho y Medio, 2001.

FERRANTE, ÁNGEL. *El estado de las artes plásticas*. Diseño de una configuración escolar. Revista de Arte nº 1 año 1, 1932.

FERRERAS, JUAN IGNACIO. *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid, Taurus, 1988.

FERRERAS, JUAN IGNACIO. *La novela por entregas*. Madrid, Taurus, 1972.

FIGUERAS, LOURDES. *Las artes gráficas en: Lluís Domènech i Montaner arquitecto modernista*. [Catálogo de exposición]. Barcelona, Fundación Caja Barcelona, 1990. pp. 89-110.

FIGUEROLA FERRETTI, LUIS. *Maruja Mallo, clásica de la modernidad* Goya 1980 (154) pp. 240.

Font, the Sourcebook. London, Black Dog, 2008.

FONTBONA, FRANCESC. *La crisi del modernisme artístic*. Barcelona, Curial, 1975.

FONTBONA, FRANCESC. *La ilustración gráfica: En: El grabado en España en el siglo XIX y XX*. Summa Artis. Madrid, Espasa Calpe, 1988.

FONTBONA, FRANCESC. *Nuevas técnicas, nuevas artes*. En: *Toulouse Lautrec y el cartel de la Belle Epoque*. Colección Musée d'Ixelles. [Catálogo de exposición] Madrid, Fundación Cultural Mapfre, 2005

FONTSERÉ, CARLES. *Memories de un cartellista catalá 1931-1939*. Barcelona, Pòrtic, 1995.

FOREST, D. *Dibujando para las artes gráficas*. Barcelona, CEAC, 1971.

FORTÚN, ELENA. *Celia lo que dice*. Prólogo de Carmen Martín Gaité, dibujos de Molina Gallent. Madrid, Alianza, 1993.

Film Posters of the 30s. London, Aurum Press, 2003.

FRANCÉS, JOSÉ. *Los dibujantes e ilustradores españoles contemporáneos*. Madrid, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios, 1945.

FRANCÉS, JOSÉ. *La estampa moderna*. En: *El Año artístico 1925*, p. 54.

FRANCÉS, JOSÉ. *José Robledano*. En: *Por esos mundos* nº 251. Madrid diciembre de 1915 pp.635-641.

FRANCÉS, JOSÉ. *El mundo ríe*. La caricatura universal en 1920. Madrid, Renacimiento, 1921.

FRANCISCONO, MARCEL. *The Modern Dutch Poster, 1890-1940. The Fifty Years*. Illinois, University of Illinois, 1987.

Francisco Bores, catálogo razonado de su obra. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003.

Francisco Rivero Gil centenario de un caricaturista santanderino. En: *Viñetas de ayer y hoy*. Nº 1 (1999), pp. 8-9.

FRANCO DOMÍNGUEZ, ANTONIO. *Un ibérico olvidado*. Timoteo Pérez Rubio. El Urogallo nº 127 (1996) pp.6-13.

FRANCO FERNÁNDEZ, NURIA. *Catálogo de la biblioteca de la Casa del Pueblo (1908-1939)*. Madrid, Fundación Largo Caballero, 1998.

FREIXES, SERGI, GARRIGA, JORDI. *Libros prohibidos. La vanguardia editorial desde principios del siglo XX hasta la Guerra Civil*. Colección Sergi Freixes. Barcelona, Viena ediciones, 2006.

FREIXES, SERGI, GARRIGA, JORDI. *Revistas prohibidas. Publicaciones libertarias en los años 20 y 30*. Barcelona, Viena ediciones, 2009.

FREIXIA, MIREIA. *El modernismo en España*. Madrid, Cátedra, 1986.

La fruta dorada. La industria española del cítrico 1791-1985. Valencia, Generalitat Valenciana, 1996.

FUENTES, VÍCTOR. *La marcha al pueblo en las letras españolas*. Prólogo de M. Tuñón de Lara. Madrid, Ediciones La Torre, 1980.

FUENTES, VÍCTOR. *Post-guerra*. (1927-1928). Una revista de vanguardia política y literaria, p. 4. Madrid, Ínsula nº 360 (1976).

Futurismo a Firenze, 1910-1920. [Mostra]. Firenze, Sansoni, 1984.

Futurismo & futuristi. Milano, Bompiani, 1986.

Gabriel García Maroto y la renovación del arte español contemporáneo. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1999.

A Galicia Moderna 1916-1936. [Catálogo de exposición] Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporáneo, 2005.

GALLEGO, ANTONIO. *Historia del grabado en España*. Madrid, 1979.

GAMONAL TORRES, MIGUEL ÁNGEL. *Agresión y sarcasmo en Francisco Mateos El sitio de Madrid. 1937*. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada 1984, nº 16 pp.515-531.

GAMONAL TORRES, M.A. *La Junta de Defensa de Madrid y el Sindicato de Profesionales Bellas Artes UGT: Gráfica política y organización artística*. En *Los nuevos historiadores ante la guerra civil española*. Granada, Diputación de Granada, 1990, vol. 2, págs. 355-367.

GÁNDARA, CONSUELO DE LA. *Maruja Mallo*. Ministerio de Educación y Ciencia, 1978.

GARCÍA, MANUEL. *Arturo Ballester*. En: *Lápiz* 1986 nº 4 V.32, pp. 62-62.

GARCÍA, MANUEL. *Arturo Ballester recuperado*. En *Batik* 1979 nº8 (52), pp. 70-72.

GARCÍA, MANUEL. *Trayectoria artística de Gori Muñoz* Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la imagen, 1989 nº 1 (1) pp. 54-59.

GARCÍA DE CARPI, LUCÍA. *La pintura surrealista en España*. Madrid, Istmo, 1986.

GARCÍA GARCÍA, ISABEL. *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid 1909-1922*. Córdoba, Diputación Provincial, 2004.

GARCÍA GUATAS, MANUEL. *Barradas, ars longa vita brevis*. En: *Artigrama* nº 17 (2002), pp. 49-69.

GARCÍA GUATAS, MANUEL. *Barradas modernista*. En: *Congreso Nacional de Arquitectura Modernista*. Del historicismo a la modernidad. 2000, pp. 95-106.

GARCÍA MEDINA, ALICIA. *El automóvil en las cubiertas de libros del primer tercio del siglo XX*. En: *Garaje, imágenes del automóvil en la pintura española del siglo XX*. [Exposición]. Madrid, Fundación Barreiros, 2000.

GARCÍA MAROTO, GABRIEL. *La nueva España*. Madrid, Biblos, 1927. Existe una edición facsímil de Madrid, Tecnos, 1988.

GARCÍA PADRINO, JAIME. *El Pinocho de Salvador Bartolozzi, un caso particular de intertextualidad*. En: *Didáctica* nº 14 (2002), pp. 129-143.

GARCÍA PADRINO, JAIME. *Formas y colores, la ilustración infantil en España*. Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2004.

GARCÍA PUIG, MARÍA JESÚS. *Joaquín Torres García y el universalismo constructivo. La enseñanza de arte en Uruguay*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1990.

GARCÍA RUESCAS, FRANCISCO. *Historia de la publicidad y del arte comercial en España, desde tiempos remotos al final del siglo XX*. Madrid, Arus, 2000.

GARCÍA-RAYO, ANTONIO. *La literatura cinematográfica en España*. En: *AGR coleccionistas de cine*. Año 4, nº 17 p. 99.

GARCÍA-SEDAS, PILAR. *Joaquín Torres García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito*. Barcelona, Parsifal, 2001.

GARCÍA VIÑÓ, MANUEL. *Mateos* Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.

GARFIAS F. *Francisco Mateos y lo esperpéntico*. Bellas Artes 1975, nº 6 (47) pp. 23-24.

GARRIDO GONZÁLEZ, JOSÉ ÁNGEL Y PINTO MARTÍN, AMPARO. *La educación estética en la Institución Libre de Enseñanza*. En: *Revista Interuniversitaria de formación del profesorado*. nº 27, septiembre/diciembre 1996, pp. 151-166.

GASCH, SEBASTIÁ. *Ya vuelven los bárbaros, madre*. En: *La Gaceta literaria*, nº 15, (1930).

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO. *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO. *Historia y guía de los museos de España*. 2ª ed. ampliada y puesta al día. Madrid, Espasa Calpe, 1968.

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO. *Juan Gris*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1985.

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO. *La pintura española del medio siglo*. Madrid, Omega, 1952.

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO. *Vida y obra de Pancho Cossío*. Madrid, Ibérica Europea de Ediciones, 1973.

La generación del 14: entre el Novecentismo y la Vanguardia (1906-1926). [Catálogo de exposición]. Madrid, Fundación Cultural MAPFRE, 2002.

Generación del 98 ¿Aquel momento es ya una leyenda? Madrid, Residencia de Estudiantes, 2010.

GHOZLAND, F. *Un siècle de réclames alimentaires*. Milano, Thournai 1987.

GIMÉNEZ SILES, RAFAEL. *Rafael Giménez Siles editor, librero e impresor*. México, 1978.

GIMÉNEZ SILES, RAFAEL. *Retazos de vida de un obstinado aprendiz de editor*. México, 1981.

GIMÉNEZ SILES, RAFAEL. *Testamento profesional*. México, s.n., 1984.

GODFREY, JASON. *Bibliographic. 100 libros clásicos de diseño*. London, Laurence King Publishing, 2009.

GOLDSBOROUGH SERRAT, ANDRÉS. *Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid, Gráficas Cóndor, 1965.

GOMBRICH, E.H. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona, Debate, 2003.

GÓMEZ, GABRIEL. MIGNOT, CAROLINE. *Helios Gómez, la revolución gráfica*. Barcelona, Associació Catalana d'Investigacions Marxistes, Associació Cultural Helios Gómez, sa.

GÓMEZ MESA, LUIS. *Los films de dibujos animados*. Madrid, CIAP, 1930.

GONZÁLEZ PALENCIA, ÁNGEL. *Estudio histórico sobre la censura gubernativa*. Madrid, 1941. pp. 95-101 [3 vol.]

GONZÁLEZ RUANO, C. *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*. Madrid, Tebas, 1951. Hay una reedición de la Editorial Renacimiento, 2004.

La gran enciclopedia de Cantabria. Santander, Editorial Cantabria 1985. [8 v.]

Gran Enciclopedia gallega. Gijón, Silverio Cañada, 1989.

Gregorio Prieto, arte gráfico. Valdepeñas, Fundación Gregorio Prieto, 2009.

Gregorio Prieto en las vanguardias. Toledo, Junta de Castilla La Mancha, 1997.

Gregorio Prieto y sus amigos poetas [exposición]. Madrid, Biblioteca Nacional, 1997.

El "Grequismo" de Hipólito Hidalgo de Caviedes. Tierras de León 1976, pp 16 23.

GRIMAU, CARMEN. *El cartel republicano en la guerra civil*. Madrid, Cátedra, 1979.

GUBERT, ROMÁN. *El cine sonoro en la II República 1929-1936*. Barcelona, Lumen, 1975.

GUBERN, ROMÁN. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona, 1974.

La Guerra Civil en 2000 carteles. República, Guerra Civil y Postguerra, Barcelona, Postermil, 1997.

GUILLÉN, MERCEDES. *Artistas españoles de la Escuela de París*. Madrid, Taurus, 1970.

GULLÓN, GERMÁN. *El Modernismo español y la imprenta*. En Monteagudo, 3ª época. Nº 1, 1966.

GURMÉNEDEZ, CARLOS. *Fernández Mazas*. La Coruña Ediciones do Castro, 1981.

GUTIÉRREZ ESPADA, LUIS. *El cartel publicitario desde sus orígenes hasta la I Guerra Mundial*. Madrid, Editorial Complutense, 2000.

Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela. Barcelona, 1995.

Hanna Höch. [Exposición]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.

HARRIS, AMBROSE. *Fundamentos de tipografía*. Barcelona, Parramón, 2007.

HARVEY, WILSON. *1000 diseños con tipografía* Barcelona, Gustavo Gili, 2005

HASLAM, MALCON. *Art Decó* London, Macdonald Orbis, 1987.

HASLAM, MALCON. *Art Nouveau*. London, McDonald Orbis, 1988.

HAUSER, ARNOLD. *Historia social de la literatura y el arte*. 2 v. Barcelona, Debate, 2003. Hay una primera edición en esta editorial de 1998.

Helios Gómez. [Exposición Centre Julio González, 29 enero-22 marzo 1988]. Valencia, IVAM, 1988.

Helios Gómez, dibujo en acción 1905-1956. Sevilla, Junta de Andalucía, 2010.

HELLER, STEVEN. FILI, LOUISE. *Cover Story. The art of American Magazine Covers 1900-1950*. San Francisco, Chronicle Books, 1996.

HELLER, STEVEN. FILI, LOUISE. *Euro Decó. Graphic Design Between the Wars*. San Francisco, Chronicle Books, 2004.

HELLER, STEVEN. FILI, LOUISE. *Typology: type design from the Victorian Era to the Digital Age*. San Francisco, Chronicle Books, 1999.

HELLER, STEVEN. FILI, LOUISE. *Deco España: Graphic Design of the Twenties and Thirties*. San Francisco, Chronicle Books, 1997.

HELLER, STEVEN. *Jackets Required. The Book Jacket Design 1920-1950*. San Francisco, Chronicle Books, 1995.

HERNANDO, MIGUEL ÁNGEL. *La Gaceta Literaria*. Biografía y valoración. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1974.

HERRERA, JAVIER. *Picasso, Madrid y el 98: Revista de "Arte Joven"* Madrid, Cátedra, 1997.

HERRERA, JAVIER. *La portada del libro de bolsillo. Estudio semiótico y estético*. En: *Cuadernos para el diálogo*. Número extraordinario (1972), pp. 41-47.

Historia de la edición en España 1836-1936. Dir. Jesús A. Martínez Martín. Madrid, Marcial Pons, 2001.

Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. 3ª ed. Madrid, Machado Libros, 2002-2004.

Historia de la literatura española. Ed. Lit. García de la Concha. Madrid, 1997.

Historia general de la fotografía. Marie-Loup Sougez (coord). María de los Santos García Felguera, Helena Pérez Gallardo y Carmelo Vega. Madrid, Cátedra, 2006.

HOBBSAWN, ERIC. *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 2009.

HOFSTÄTTER, HANS H. *Aubrey Beardsley*. Barcelona, Labor, 1980.

HOFSTÄTTER, HANS. H. *Historia de la pintura modernista europea*. Barcelona, Blume, 1981.

HOLLIS, RICHARD. *El diseño gráfico*, Barcelona, Thames & Hudson y Destino, 2000.

HOLLIS, RICHARD. *Swiss Graphic design. The origins of an International Style, 1920-1965*. London, Laurence King Publishing, 2006.

Homenaje a Manuela Ballester. Valencia, Institut Valencia de la Dona, 1995.

Horacio Ferrer y los nuevos realismos. [Exposición, Sala Torreón de Lozoya]. Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Obra Social y Cultural, 2008.

HUERTAS VÁZQUEZ, EDUARDO. *La política cultural de la Segunda República*. Madrid, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, 1988.

HUICI, FERNANDO. *Entrevista con Maruja Mallo* Camp de l'Arpa, 1978 (53) pp.27-31.

El humor gráfico español del siglo XX. Salvat, Alianza, 1970.

Los humoristas del 27 [exposición] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2002.

IGLESIAS, CONCEPCIÓN. *Blasco Ibáñez, un novelista para el mundo*. Madrid, Silex, 1985.

IGLESIAS, F. *Historia de una empresa periodística*. Prensa española editora de ABC y Blanco y Negro. Madrid, 1980.

Imágenes de la mujer en la plástica española del siglo XX. Exposición. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2003.

Imágenes de una generación poética. 1918-1936). Sala de Exposiciones de Plaza de España. Madrid, 25 de septiembre-22 de noviembre 1998. Madrid, Comunidad de Madrid, 1998.

Imatge i destí: cartels turístics de les comarques gironines [Catálogo de exposición] Girona, Museu D'Art de Girona, 2004.

Impresos de vanguardia en España, exposición. Comisario Juan Manuel Bonet. Valencia, Campgràfic, 2009.

INGLIS, THOMAS. *Sheet music art of Irving Berlin*. Atglen, Schiffer Publishing, 2003.

Infancia y arte moderno. Valencia, IVAM, 1991.

ÍÑIGUEZ, MIGUEL. *Esbozo de una enciclopedia histórica del anarquismo español*. Madrid, Fundación de Estudios Anselmo Lorenzo, 2001.

INSENSER, ELISABET. *La fotografía en España en el período de entreguerras. 1914-1939*. Girona, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, 2000.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA. *Principales actividades de la vida española en la primera mitad del siglo XX*. Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 1952.

INSÚA, ALBERTO. *Memorias* Madrid, Tesoro, 1952.

Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

Itinerario do trazo/, debuxo e ilustración de Luis Seoane. Dibujo e ilustración de Luis Seoane. Exposición: Fundación Luis Seoane, marzo-junio 2007; Fundación Caixa Galicia, Lugo, junio-septiembre 2007; Fundación Caixa Galicia Ferrol, septiembre-diciembre 2007. A Coruña, Fundación Luis Seoane y Madrid], Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007.

IVINS, W. *Imagen impresa y conocimiento*. Barcelona, 1982.

JACKSON, GABRIEL. *Costa, Azaña y el Frente Popular*. Madrid, Turner, 1976.

JARDÍ, ENRIC. *El cartelismo en Cataluña*. Barcelona, Destino, 1983.

JARED, ASH. *El primitivismo en el diseño del libro futurista ruso 1910-1914*. En: *El libro ruso de vanguardia 1910-1934*. Exposición. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003, pp.38-39.

JARNÉS, BENJAMÍN. *Amor al libro*. Madrid, Imp. Héroes, 1929.

JARNÉS, BENJAMÍN. *Feria del libro*. Madrid, Espasa Calpe. 1935.

JIMÉNEZ CABALLERO, ERNESTO. *Arte y Estado. Madrid*, [s.n.], 1935.

JIMÉNEZ MILLÁN ANTONIO. *De la vanguardia al nuevo romanticismo. La crisis de una ideología literaria*. En: Wentzlaff-Eggebert, Harald. *Las vanguardias literarias en España: bibliografía y antología crítica* Frankfurt, Veruvert Iberoamericana, 1999. p. 632.

John Heartfield. Buchgestaltung und fotomontage. Berlin, Rotes Antiquariat und Galerie Battoch, s.a.

John Heartfield en la colección del IVAM. [Exposición]. Valencia, IVAM, 2001.

JONES, JOSEPH R. *María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974) Libretista y letrista*. En Berceo. Revista riojana de Ciencias Sociales y Humanidades nº 147, (2004) Logroño. Instituto de Estudios Riojanos.

Josep Renau 1907-1982 compromiso y cultura zum sobre el periodo mexicano. Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2009.

Josep Renau, arte y propaganda en guerra. Madrid, Ministerio de Cultura, 2007.

Josep Renau, 1907-1982. Compromiso y cultura. [Exposición Valencia, Madrid, Sevilla, Gran Canaria]. Valencia, Universidad de Valencia, 2008.

Josep Renau. Catálogo razonado. Valencia, IVAM, 2004.

Juan Gris [1887-1927]. [Catálogo de exposición]. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

Juan Gris, il·lustrador, 1904-1912: Col·lecció Emilio Ferré: Centre Cultural de Caixa Girona. Girona, Fundació Caixa Girona, 2009

JULIÁN GONZÁLEZ, INMACULADA. El cartel republicano en la Guerra Civil Española. Madrid, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 1993.

JURADO, AUGUSTO. La imprenta y el libro en España. Madrid, C & G Comunicación Gráfica, 2001.

JURY, DAVID. ¿Qué es la tipografía? Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

KANE, JOHN. Manual de tipografía. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

Kasimir Malevich Exposición Fundación Caixa de Pensiones 2002.

KENNEDY, ANDREW. Bauhaus. Arganda del Rey, Edimat, 2006.

KINROSS, ROBIN. Tipografía moderna. Valencia, Campgràfic, 2008.

KNODERER, DANIEL. Reliures d'Art Knoderer. 150 reliures. Paris, Métiers d'Art de Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 1993.

Un laboratorio de formas, la experimentación artística y las vanguardias rusas: symposium, 10 y 11 de febrero de 2006, edición a cargo de Paloma Alarcó bajo la dirección de John E. Bowlt. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2008.

LABRADOR, CARMEN. El partido conservador y la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. En: Cien años de educación en España. En torno a la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.

LAFONT, MARIA. Soviets Posters, The Sergo Grigorian Collection. London, Munich, Prestel, 2007.

Lajos Kassaák y la vanguardia húngara. Valencia, IVAM, 1999.

LARA JOAQUÍN. Gori Muñoz: regreso del olvido Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la imagen .1989 nº1 pp. 48-53.

LARRINAGA, JOSÉ ANTONIO. Los cuatro Arrúe, artistas vascos. Bilbao, Artes Gráficas Rontegui, 1991.

LAVER, JAMES. Breve historia del traje y la moda. 11 ed. Madrid, Cátedra, 2008.

LE TARGAT, FRANÇOIS. Toulouse Lautrec. Barcelona, Polígrafa, 1988.

León Portilla, Ascensión de. Españoles en el exilio mexicano. Historia 16. Nº 80 (1982) p. 11-18.

LECLANCHE-BOULE, CLAUDE. Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes. Valencia, Campgràfic, 2003.

LEÓN TELLO, FRANCISCO JOSÉ. Pedro Sánchez. Goya nº 151 (1979), p. 52.

LEÓN ROCA, J. L. Blasco Ibáñez y la Valencia de su tiempo. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1978.

LEWIS, JOHN. The 20th Century Book. Its illustration and design. New and revised ed. London, Herbert Press, 1984.

LEYVA SAN JUAN, ANTONIO. El Postismo en la recuperación de la vanguardia. Crónica 3 1991 (41) pp. 4-7.

Libros en el infierno 1939. La biblioteca de la Universidad de Valencia. Valencia, Universidad, 2008.

El libro de arte en España: catálogo de una selección de libros españoles antiguos y modernos presentados a la exposición del libro español en Buenos Aires. Madrid, 1933.

El libro ruso de vanguardia 1910-1934. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003.

Libros de una Edad de Plata (1900-1936): fondo bibliográfico Javier Carbonero Domingo, [exposición]. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2002.

Libros del 98 dos orillas para un siglo. Fondo bibliográfico de Javier Carbonero Domingo. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998.

Listos para leer. Diseño de libros en España. [Catálogo de exposición]. Madrid, Sociedad Estatal para el Desarrollo del Diseño y la Innovación, 2005.

La literatura infantil y juvenil española en el exilio mexicano. Pedro C. Cerillo y María Teresa Miaja, coordinadores. San Luis Potosí, México, El Colegio de San Luis, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2013.

La litografía. Duecento anni di storia, arte, tecnica. A cura di Domenico Porzio. Milano, Mondadori, 2003.

LITVAK, LILY. Erotismo fin de siglo. Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1979.

LITVAK, LILY. Imágenes y textos. Estudios sobre pintura y literatura. 1849-1936. Ámsterdam, Rodopi, 1998.

LITVAK, LILY. La musa libertaria. Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2001.

LITVAK, LILY. Transformación industrial y literatura. Madrid, 1980.

LOMBA SERRANO, CONCHA. La vanguardia olvidada: Santiago Pelegrín (1885-1954) Boletín del Museo de Zaragoza 1994 (13) pp.313-359.

LÓPEZ CAMPILLO, EVELYNE. La revista de Occidente y la formación de minorías. Madrid, 1972.

LÓPEZ HANDRICH. Valencia, cuna de grandes cartelistas. En: Valentia nº35 (2009), p.28-29.

LÓPEZ LANDA, J. M. El placer de la lectura. Astorga, Voluntad, 1932.

LÓPEZ LANDA, J.M. Nuestros amigos los libros, S.L. s.n., 1923.

LÓPEZ RUBIO, JOSÉ. La otra generación del 27. Discurso leído el día 5 de junio de 1983 en la recepción pública...Madrid, Real Academia Española, 1983.

LÓPEZ RUIZ, JOSÉ MARÍA. La vida alegre: historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la Villa y Corte de Madrid. Madrid, Compañía Literaria, 1995.

LÓPEZ SERRANO, MATILDE. La encuadernación española. Breve historia. Madrid, ANABAD, 1972.

LÓPEZ VÍLCHEZ, INMACULADA. Espacio y vanguardias artísticas. En: Arte, individuo y sociedad. N° 19 (2007), pp. 117-134.

LÓPEZ ZUAZO ALGAR, ANTONIO. Catálogo de periodistas españoles del s. XX. Madrid, 1981.

LOSADA GÓMEZ, MARÍA JESÚS. Alberto Sánchez en su época. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1985.

LOUBÈS, JEAN NOEL Y LEÓN ROCA, JOSÉ LUIS. Vicente Blasco Ibáñez diputado y novelista. Estudio e ilustración de su vida política. Toulouse, Université de Toulouse, 1972.

LOZANO BARTOLOZZI, MARÍA DEL MAR. Los carteles y el arte publicitario de Salvador Bartolozzi (1882-1950). En: Norba-Arte, n° 12, 1992.

LOZANO BARTOLOZZI, MARÍA DEL MAR. Colección de dibujos de Salvador Bartolozzi en el Museo Municipal de Madrid. Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos. Madrid, Universidad Complutense, 1994 pp. 517-534.

LOZANO BARTOLOZZI, MARÍA DEL MAR. Salvador Bartolozzi entre las vanguardias y el casticismo. La colección de dibujos de Blanco y Negro. En: Norba Arte, n° 5 (1984), pp. 243-263.

Luces de la ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936. [Catálogo de exposición]. Zaragoza, Gobierno de Aragón y Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

LUCIE-SMITH, EDWARD. Artes visuales en el siglo XX. Londres, Laurence King Publishing, 1996.

LUCIE-SMITH, EDWARD. The Story of Craft: The Craftsman's Role in Society. Oxford, Phaidon, 1981.

Luis Seoane, grafista, IVAM, diciembre 2000-març 2001. Valencia, IVAM, 2000.

LUPOFF, RICHARD A. The Great American Paperback. Portland, Collectors Press, 2001.

LURIE, ALISON. El lenguaje de la moda: una interpretación de las formas del vestir. Barcelona, Paidós, 1994.

LUZURIAGA, L. El analfabetismo en España. Madrid, J. Cosano, 1926.

Lluís Domènech i Montaner arquitecto modernista. [Catálogo de exposición]. Barcelona, Fundación Caja Barcelona, 1990.

MADARIAGA, BENITO. Pancho Cossío, el artista y la obra. Santander, Grafur, 1990. Madrid 1898. [Catálogo de exposición]. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1998.

MADRIGAL PASCUAL, ARTURO. Arte y compromiso. España 1917-1936. Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2002

MAENZ, P. Art Decó: 1920-1940. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

Maestros del arte en el cartel. Colección José Luis Rupérez Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2006.

MAEZTU, RAMIRO. Las letras y la vida en la España de entreguerras. Madrid, Editora Nacional, 1958.

MAGNIEN, B. Ideología y texto en el "Cuento semanal" (1907-1902). Madrid, Ediciones de la Torre, 1986.

MAINER, JOSÉ CARLOS. Contra el Marasmo: Las revistas culturales en España 1900-1936 En: *Arte Moderno y Revistas Españolas* p. 104 y ss.

MAINER, JOSÉ CARLOS. La Edad de Plata. Madrid, 1902-1939. Ensayo de interpretación de un proceso cultural. Madrid, Cátedra, 1983.

MANGADA, ALFONSO. POL, JESÚS. Libreros y editores (1920-1960) Joaquín Oteyza, biografía de un empresario del libro. Madrid, Paraninfo, 1996.

MANGINI GONZÁLEZ, SHIRLEY. Maruja Mallo y la vanguardia española. Barcelona, Circe, 2012.

Manuel Monleón. Diseño y vanguardia. Valencia, Pentagraf, 2005.

MARCOS VILLALÓN, EMILIO. *La clarividencia del humorista: Luis Bagaría ante la Primera Guerra Mundial*. En: *La balsa de la medusa*, nº 48 (1988) pp.61-82.

MARCOS VILLALÓN, EMILIO. Luis Bagaría entre el arte y la política.

MARINETTI, F.T. L'immaginazione senza fili e le parole in libertà. Manifiesto 11 de mayo de 1913 y publicado en Lacerba el 15 de junio de 1913.

MARTÍ MARC. Morell carteles. Barcelona, Marc Martí, 2001.

MARTÍN, ANTONIO. Historia del cómic español 1875-1939. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

MARTÍN, DOUGLAS. El diseño en el libro. Madrid, Pirámide, 1994.

MARTÍN MARTÍN, FERNANDO. El Pabellón Español en la Exposición Universal de París en 1937. Sevilla, Universidad, 1982.

MARTÍNEZ ALCUBILLA, MARCELO. Diccionario de la Administración Española, Madrid, 1921. XIII Volúmenes.

MARTÍNEZ MARTÍN, JESÚS ANTONIO. MARTÍNEZ RUS, ANA. SÁNCHEZ GARCÍA, RAQUEL. Los patronos del libro. Las asociaciones corporativas de editores y libreros. Gijón, Trea, 2004.

MARTÍNEZ MONJE, M.A. Alberto y su canto a la naturaleza. *Batik* nº 22 (1976), p. 11.

MARTÍN MONTESINOS, MAS HURTUNA, MONTSE. Manual de tipografía del plomo a la era digital. Valencia, Campgràfic, 2005.

MARTÍNEZ CEREZO, ANTONIO. La pintura montañesa. Madrid, Ibérico Europea de ediciones, 1975.

MARTÍNEZ NAVARRO, ANASTASIO. CARMEN COLMENAR, MIRYAM CARREÑO. La Editorial Calleja, un agente de modernización educativa en la Restauración. Madrid, UNED, 2002.

MARTÍNEZ SIERRA, MARÍA. Gregorio y yo, medio siglo de colaboración. Valencia, Pre-Textos, 2000.

Maruja Mallo [Exposición]. Centro Galego de Arte Contemporáneo, 1993.

Maruja Mallo. [Exposición, Madrid, 26 de enero-4 de abril 2010. Madrid, Ministerio de Cultura, 2010.

MAS PEINADO, RICARD. *Els artistes catalans i la publicitat (1888-1929)*. Barcelona, Parsifal, 2002.

MATEOS, JOSÉ L. *El carrito de los libros*. En: *Boletín de la Unión de Impresores*. Madrid. Agosto 1932.

Mauricio Amster tipógrafo. Exposición Valencia, IVAM, 1997.

MCCULLY, MARILYN. *Los comienzos de Juan Gris como dibujante*. En: Juan Gris [1887-1927]. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985. Pp. 17-24.

MEGGS, PHILIP B. A. *History of Graphic Design*. 3rd. ed. New York, John Wiley & Sons, 1998.

Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional. [Exposición]. Madrid, Biblioteca Nacional, 2002.

MENDOZA, CRISTINA. *Ramón Casas, retrats al carbón*. Barcelona, AUSA, 1995.

RODRÍGUEZ SEGOVIA, COSTANZA. *Dibujos e ilustraciones en la obra de Hidalgo de Caviedes*. Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar. Nº 30 (1987) pp.99-103.

MERITA DE LUJÁN, MARÍA LIRIOS. *Arturo Ballester (Valencia 1890-1981 en la vanguardia de la ilustración de cubiertas de libros)*. En: *Los clasicismos del arte español. X Congreso Español de Historia del Arte*. Madrid, CSIC, 1994. pp. 193-198.

MILLARES CARLO, AGUSTÍN. *Introducción a la historia del libro y las bibliotecas*. México D.F. Fondo de Cultura Económica, 1971.

MINISTERIO DE TRABAJO, COMERCIO E INDUSTRIA. *Conferencia Nacional del Libro*. Madrid, Gráficas Reunidas, 1927.

MIQUEL I PLANAS, R. *La Formación del libro*. Conferencia. Publicada en *Crónica Poligráfica* (1922), año III, julio 1922

MIRALLES GONZÁLEZ-CONDE, MARÍA ASCENSIÓN. *El cartelista como profesional de la publicidad en España durante el siglo XX*. En: *Sphera pública: revista de ciencias sociales y de la comunicación*, Vol. 2 nº 13 (2013), pp. 49-66.

MIRALLES, FRANCESC. *L'època de les Avantguardes 1917-1970*. Barcelona, Edicions 62, 1983.

MIRZOEFF, NICHOLAS. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós, 2003.

El modernisme en la comunitat valenciana. [Catálogo de exposición] Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.

Modernismo en España. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1969.

MOLINA, CÉSAR ANTONIO. *La revista Alfar y la prensa literaria de su época (1920-1930)*. A Coruña, Nos, 1984.

MOLINA ABRIL, CÉSAR. *Judíos en el mundo editorial español del primer tercio de siglo*. Raíces, Revista judía de cultura, nº 12 (1998), pp. 39-42.

MONFERRER CATALÁN, LUIS. *Odisea en Albión. Los republicanos españoles exiliados en la Gran Bretaña 1936-1977*. Madrid, Ediciones de la Torre, 2007

MONLEÓN, MANUEL. *Manuel Monleón. Disseny i avangarda*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2005.

Moreno Santabárbara, Federico *La ilustración gráfica*. En: *Veinte ilustradores españoles 1898-1936*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2004, pp. 13-53.

MORLESÍN MELLADO, JOSÉ, ANTONIO, GONZÁLEZ MIRANDA, ELENA. *Cubiertas de libros y grafistas vascos (1900-1936): identidad y vanguardias*. En: *Revista Internacional de Estudios Vascos*. Vol. 58, nº 2 (2013), pp. 334-359.

MORRIS, C.B. *Surrealism and Spain 1920-1936*. Cambridge, Cambridge University Press, 1972.

Movimiento expo: Las exposiciones universales y la aportación española. Madrid, Metáfora, 2008.

MOSLEY, JAMES. *Sobre los orígenes de la tipografía moderna*. Valencia, Campgràfic, 2010.

MÜLLER-BROCKMANN, JOSEF. *Historia de la comunicación visual*. Barcelona, Gustavo Gili, 1988.

MUÑOZ IBÁÑEZ, MANUEL. *La pintura valenciana de la posguerra*. Valencia, Universitat, 1994.

MUR, PILAR. *Antonio de Guezalá*. Madrid, Fundación Mapfre, 2013.

MUR PASTOR, PILAR. *La Asociación de Artistas Vascos*. Bilbao, Museo de Bellas Artes, Caja de Ahorros Vizcaína, 1985.

MUR PASTOR, PILAR. *Los ex libris de Antonio de Guezalá*. Bilbao, Bizkaia Kutxa, 1991.

MUSTIELES, JACINTO M. *La vida del libro*. Barcelona, Cámara Oficial del Libro, 1934

NELKEN, MARGARITA. *Glosario: obras y artistas*. Madrid, Librería Fernando Fe, 1917.

Nicolás de Lekuona. Imagen y testimonio de la vanguardia. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003.

La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936. [Exposición]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

El Noucentisme un projecte de modernitat. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània, 1994

El Noucentisme. Mediterraneisme i Classicisme. Apunts per a la historia d'una estética. Barcelona, Quaderns Cremá, 1994.

Nuestras cubiertas. En: España. 18 de junio de 1915, p. 1.

NUEZ CABALLERO, SEBASTIÁN DE. *Agustín Espinosa, la persona y su estilo* *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 1982, 2 pp.5-20.

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, MANUEL. *La pintura de Maside, una nueva dimensión de la realidad*. Pontevedra, *Revista de Estudios Provinceis* 1993 nº 10, pp.129-138.

O'CONNOR, PATRICIA W. *Gregorio y María Martínez Sierra: crónica de una colaboración*. Madrid, La Avispa, 1987.

OLIVEIRA CALADO, FÁTIMA MARÍA GOMES. *Estudio comparativo de la enseñanza superior de pintura dentro de la Comunidad Europea: Francia, Reino Unido y España*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, 2002.

ONRUBIA REVUELTA, JAVIER. *Pancho Cossío, un pintor falangista* Valencia: Tercera Posición, 1987.

ONTAÑÓN, SANTIAGO. *Unos pocos amigos verdaderos*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.

ORDÓÑEZ, HERNÁN. *Typex. Typography. A teaching experience*. Barcelona, Index Books, 2010.

Los orígenes del arte moderno, 1850-1900. Madrid, Fundación Mapfre, 2004

ORS, CARLOS DE. *El Noucentisme. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*. Madrid, Catedral, 2000.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*. 2ª ed. Madrid, Revista de Occidente, 1928.

Óscar Domínguez, surrealista. [Catálogo de exposición]. Madrid, Fundación Telefónica, 2002.

OSSORIO Y BERNARD, M. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Librería Gaudí, 1975. Primera edición de 1868.

OSUNA, RAFAEL. *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*. Valencia, Pre-textos, 1986.

OVEJERO, ANDRÉS. *En vísperas de la fiesta del libro*. En: *Boletín de la Unión de impresores*, Septiembre 1926.

Pabellón español. Exposición Internacional de París 1937. Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1987.

PABLOS, FRANCISCO. *Plástica gallega*. Vigo, Caja Municipal de Vigo, 1981.

PABLOS, FRANCISCO. *Pintores gallegos del novecientos*. La Coruña, Atlántico, 1981.

Painters in the theater. Exposición. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.

Palabras y miradas, Luis Cernuda y la vanguardia histórica española, convento de Santa Inés, Sevilla, septiembre-noviembre, 2002. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Amigos de la Residencia de Estudiantes, [2002].

PALENZUELA, NILO. *Cubismo y neogongorismo en las poéticas narrativas de los años 20* Boletín de la Fundación Federico García Lorca. 1994, 16, 113-127.

Pancho Cossío y las vanguardias [exposición] Madrid, Banco de Bilbao, 1986.

PANTORBA, BERNARDINO DE. (José López Jiménez). *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Jesús Ramón García Rama, editor, 1980.

PARDO CANALÍS, ENRIQUE. *Necrología de Hipólito Hidalgo de Caviedes* Academia 1995 80 pp. 33-57.

PASCUAL, PEDRO. *Escritores y editores en la Restauración Canovista 1875-1923*. 2 v. Nadrudm 1994.

PASCUAL MOLINA, JESÚS FÉLIX. *Una aproximación a la imagen de la muere en el arte español*. En *Ogigia Revista electrónica de Estudios Hispanos*, nº 1 (2007), pp. 75-89. <http://www.ogigia.es>

PASTECCA. *Dibujando cubiertas de libros*. Barcelona, CEAC, 1969.

Paul Poiret et Nicole Groult, maîtres de la mode Art Decó. [Exposition]. Paris, Paris Musée, 1986.

PELTA, RAQUEL. *El diseño en la II República entre la vanguardia y en compromiso*, pp. 27-43 En *GRRR*, nº 6 julio (2000).

PELTA, RAQUEL. *Salvador Bartolozzi, un ilustrador para una infancia moderna*. En: *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* nº 42-43 ((2001), pp.189-198.

PELTA, RAQUEL, BALIUS, ANDREU. *Carles Fontseré, un artista en libertad*. En *GRRR*, nº 6 julio (2000), Pp. 45-60.

PENA, MARÍA CARMEN. *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid, Taurus, 1983.

PENROSE, ROLAND. *80 años de surrealismo*. Barcelona, Polígrafa, 1981.

PERALTA GILABERT, ROSA. *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*. Valencia, Institut Valencià de la Cinematografia, 2002.

PERALTA, ROSA *El cine argentino en la escenografía de Gori Muñoz* Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la imagen 1992 .nº 4 (11) pp.12-19.

PERALTA GILABERT, ROSA. *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*. Madrid, Fundamentos, 2007.

PERALTA GILABERT, ROSA. *Tres escenógrafos del exilio republicano en el Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, Madrid, 1948*. Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la imagen .nº 33 (1999) 60-74.

PÉREZ, DIONISIO. *El enigma de Joaquín Costa*. Madrid, CIAP, 1932.

PÉREZ CONTEL, RAFAEL. *Artistas en Valencia 1936-1939*. II V. Valencia, Les Postres Arrels, 1986.

PÉREZ GALDÓS, BENITO. *Soñemos, alma, soñemos*. Alma Española, Madrid (1903) nº 1 pp.1-2.

PÉREZ LIZANO, MANUEL. *Surrealismo aragonés 1929-1979*. Zaragoza, Librería General, 1980.

PÉREZ RIOJA, JOSÉ ANTONIO. *Los exlibris y el exlibrismo*. Botrel, Jean-François. *La novela por entregas: unidad de creación y consumo*. En: *Creación y público en la literatura española*. Madrid, Castalia, 1974, pp. 541-554.

PÉREZ ROJAS, JAVIER Y ALCAIDE, JOSÉ LUIS. *Del Modernismo al art decó. La ilustración gráfica en Valencia*. Valencia, 1991.

PÉREZ ROJAS, JAVIER Y GARCÍA CASTELÓN, MANUEL. *El siglo XX persistencias y rupturas*. Madrid, Silex, 1994.

PÉREZ ROJAS, JAVIER. *Art Decó en España*. Madrid, Cátedra, 1990.

PÉREZ RUIZ, MIGUEL ÁNGEL. *La publicidad en España: anunciantes, agencias y medios 1850-1950*. Madrid, Fragua, 2001.

PÉREZ SEGURA, JAVIER. *Las agrupaciones de arte moderno de vanguardia en España* En: *El arte español del siglo XX, su perspectiva al final del milenio*. Madrid, CSIC, 2001.

PÉREZ SEGURA, JAVIER. *Arte moderno, vanguardia y estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*. Madrid, CSIC, 2002.

- PÉREZ SEGURA, JAVIER. *Timoteo Pérez Rubio*. Madrid, Fundación Mapfre, Alcobendas, TF, 2012
- PÉREZ SEGURA, JAVIER. *El retrato moderno en España*. Madrid, Fundación Santander, 2007.
- PICAZO, GLORIA. *John Heartfield: fotomontajes sobre la "Guerra Civil"*. Historia 16 nº 92 (1983), p.118-125.
- PICÓN, JACINTO OCTAVIO. *Apuntes para la historia de la caricatura*. Madrid, Establecimiento tipográfico de J.C. Conde y Cía., 1878.
- Pictorial Covers: an Exhibition of American Books Jackets. 1920-1950*.
- PINTOR ALONSO, MARÍA DEL. *Ramón Puyol aunque pasen cien años*. En: *Cætaria* 6-7 (2009): pp. 385-400.
- PITARCH ANTONIO. JOSÉ Y DALMASES, NURIA. *Arte e industria en España*. Barcelona, Blume, 1982.
- PITARCH ANTONIO. JOSÉ Y DALMASES, NURIA. *El diseño artístico y su influencia en la industria. (Arte e industria en España, desde finales del siglo XVIII hasta los inicios del XX)*. Madrid, Fundación Juan March 1979.
- PIZZA, ANTONIO. *Las ciudades del futurismo italiano. Vida y arte moderno: Milán, París, Berlín, Roma (1909-1915)*. Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2014.
- PLA PALLEJA, JAUME. *Enric Cristofol Ricart en el centenario de su nacimiento*. Butlletí de la Reial Academia de Belles Arts de Sant Jordi 1993-1994 7-8 pp.345-350.
- PLANAS, MARÍA ROSA. *Enric C. Ricart de la pintura al grabado*. Barcelona, Generalitat, 1994.
- Portadas. Los artistas Gallegos y el libro 1900-1936. [Exposición]*. A Coruña, Fundación Pedro Barrie de la Maza, 1990.
- Posters by E. McKnight Chauffer*. [Catálogo de exposición]. New York, Museum of Modern Art, 1937.
- POWERS, ALAN. *Front Covers. Great Book Jackets and Cover Design*. London, Mitchell Beazley, 2001.
- Primera Exposición de Arte Revolucionario*. En: *Revista Octubre*, IV-1934.
- Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Recopilados por Lourdes Cirlot. 2ª ed. Barcelona, Labor, 1995.
- PUJOL, JOSEP M. *Jan Tschichold y la tipografía moderna*. Valencia, Campgràfic, 2013.
- La publicidad vive la moda. 1881-2005*. Madrid, Feria de Madrid, 2005.
- La publicidad y los libros 1920-1972*. Exposición. Madrid, Universidad Complutense, 2001.
- PUIG ROVIRA FRANCESC X *Enric C. Ricart en el centenario* Batik 1993 21 (118) pp.16-17.
- Los Quijotes de Enrique Herreros*. [Catálogo de exposición]. Madrid. Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2005.
- QUINTANA EMILIO. *Jahl y Paskiewich en Ultra 1921-1922: dos polacos en el nacimiento de la vanguardia española* Revista de Filología Hispánica 1995 11 pp. 120-138.

Rafael Barradas 1914-1929. [Exposición Centre Cultural Metropolità Tecla Sala del 21 d'octubre de 2004 al 9 de gener de 2005]. Hospitalet de Llobregat, Centre Cultural Metropolità, Tecla Sala, 2004.

Rafael Penagos. *Artes Plásticas* 1978 24 p. 51.

Rafael Penagos Guadalimar 1978 4 (31) p. 75.

Rafael de Penagos en las colecciones de Mapfre 1889-1954. Madrid, Mapfre, 2006.

RÁFOLS, J. F. *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña desde la época romana hasta nuestros días*. Barcelona, Millá, 1951. [5 V.]

RAIMES, JONATHAN. BHASKARM, LAKSHMI. *Retro graphics*. Paris, Eyrolles, 2007.

RAMÍREZ, JUAN ANTONIO. *La arquitectura en el cine: Hollywood la Edad de Oro*. Madrid, Hermann Blume, 1986.

RAMÍREZ, JUAN ANTONIO. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, 1976.

Ramón Casas. Madrid, Estrella, s.a.

RAWICZ, MARIANO. *Confesionario de papel, memoria de un inconformista*. Granada, Comares, 1996.

Recuerdos de un olvido. Los libros en que aprendimos. Fondo bibliográfico, documental y material de Javier Carbonero Domingo. [Catálogo de exposición] Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997.

REDONDO, GONZALO. *Las empresas políticas de Ortega y Gasset*. Madrid, 1970.

La Reliure Originale. : Modern French Bookbindings. London, Art Council Gallery, 1961.

RENAU, JOSEP. *Función social del cartel*. Valencia, Fernando Torres, 1976.

Repertori d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938) 2v. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1999-2002.

El retrato moderno en España. (1906-1936). Itinerarios y procesos. [Exposición,. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, Fundación Banco de Santander, 2007

REVUELTA HATUEY, FRANCISCO. *Cataluña Miralles el gran desconocido Altamira* 1989 nº 48 pp. 313-318

REYERO, HERMOSILLA, CARLOS. *La crisis de la formación académica entre los pintores españoles pensionados en Roma (1915-1927)*. Zaragoza, Boletín de Museo Camón Aznar 1994 (58) pp. 81-103.

REYERO HERMOSILLA, CARLOS. *Las empresas editoriales de Gregorio Martínez Sierra*. Goya. Madrid, nº 178 (1984) p.211-219.

REYERO HERMOSILLA, CARLOS. *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*. Madrid, Fundación Juan March. 1980.

REYERO HERMOSILLA, CARLOS. *La luz artificial en la pintura española y portuguesa. La época de Regoyos y de Almada Negreiros*. Oviedo, Fundación Hidrocantábrico, 2005.

REYERO, CARLOS. *Pintura y escultura en España.1800-1910*. Madrid, Cátedra, 1995.

RIAÑO, JUAN. *Industrial Arts of Spain*. London, South Kensington Museum Art Handbooks, 1879.

RICO SINOBAS, MANUEL. El arte del libro en España. Madrid, Escelicer, 1941.

RIQUELME SÁNCHEZ, JOSÉ. Ramón Puyol en la Exposición Internacional de París en 1937. En: Almoraima, revista de estudios gibraltareños. Nº 10 (1993) pp. 83-88.

Robert y Sonia Delaunay. [Catálogo de exposición]. Madrid, Fundación Juan March, 1982.

Rodchenko Stepanova, todo es un experimento. Exposición. Madrid, Fundación Banco Central Hispanoamericano, 1992.

RODRÍGUEZ AGUILAR, INMACULADA CONCEPCIÓN. Arte y cultura en la prensa: la pintura sevillana (1900-1936). Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2000.

ROIG CASTELLANOS, MERCEDES. La mujer y la prensa desde el siglo XVIII a nuestros días. Madrid, Mercedes Roig Castellanos, 1977.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, J. L. Humoristas españoles de vanguardia de los años veinte. Pozuelo de Alarcón (Madrid), Academia de Humor, 1997.

RODRÍGUEZ SEGOVIA, COSTANZA. Dibujos e ilustraciones en la obra de Hidalgo de Caviedes. Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar. Nº 30 (1987) pp.99-103.

RODRÍGUEZ SEGOVIA, COSTANZA. Hidalgo de Caviedes. Teórico del arte. Academia nº 64 (1987) 199-207.

ROWELL, MARGIT. El diseño constructivista de libros: moldear la conciencia proletaria. En: El libro ruso. p. 50 y ss.

ROSNER, CHARLES. The growth of the book jackets. Cambridge Harvard University Press, 1954.

RUBIO, ISABEL ANA. La ilustración gráfica en los comienzos del s. XX. Teodoro Miciano. En Butlletí de la Reial Academia Catalana des Belles Arts de Sant Jordi, IX, 1995, pp. 143-157.

RUBIO MORAGA, ÁNGEL. El papel de la mujer en la guerra a través de los carteles republicanos. En: Cuadernos republicanos nº 36 (1988), pp. 103-111.

RUIZ BERRIO, J. La educación en España. Textos y documentos. Madrid, 1996.

RUIZ BERRIO, JULIO. Todo por la ilustración: la guerra de Calleja a la ignorancia. En: A distancia, nº 2 (2003) vol. 21 pp. 174-184.

RUIZ DEL CASTILLO Y CATALÁN DE OCÓN, CARLOS. La escritura y la publicidad en sus relaciones con el saber. Madrid, Instituto de España, 1951.

RUIZ-CASTILLO BASALA, JOSÉ. El apasionante mundo del libro: memorias de un editor. Madrid, Agrupación Nacional del Comercio del Libro, 1972.

RUIZ GISBERT, ROSA. Maruja Mallo y la generación del 27. En: Isla de Arriarán XXVIII diciembre 2006, pp. 223-240.

RUIZ LLAMAS, MARÍA GRACIA. Ilustración gráfica en periódicos y revistas de Murcia (1920-1950). Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

SAINZ DE ROBLES, FEDERICO CARLOS. La promoción de "El Cuento Semanal" 1907-1925. Madrid, Espasa Calpe, 1976.

SAINZ RODRÍGUEZ, PEDRO. Testimonios y recuerdos. 2ª ed. Barcelona, 1978.

SALARIS, CLAUDIA. Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti. Roma, Editori Riuniti, 1992.

Salvador Bartolozzi (1882-1950), dibujante castizo y cosmopolita. [Exposición Madrid], Museos de Madrid. Arte Contemporáneo, [2007].

SÁNCHEZ ÁLVAREZ INSÚA, A. *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*. Madrid, Libris, 1996.

SÁNCHEZ DE PALACIOS, MARIANO. *Los dibujantes de España*. Madrid, Ediciones Nuestra Raza, 1937.

SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE. *Cine y vanguardias artísticas, conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona, Paidós, 2004.

SÁNCHEZ GARCÍA, RAQUEL. *La ilustración en la Editorial Calleja*. En: *Pliegos de bibliofilia*, nº 11, 2000, pp. 23-34.

SÁNCHEZ GARCÍA, RAQUEL. *Juan Ramón Jiménez y el mercado editorial*. En: *Dicenda, cuadernos de filología hispánica* nº 21 (2003-301-318).

SÁNCHEZ LÓPEZ, ROBERTO. *El cartel de cine. Arte y publicidad*. Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 1997.

SÁNCHEZ MARÍN, VENANCIO. *Mateos Madrid*, Ibérico Europea de Ediciones, 1968.

SÁNCHEZ VIGIL, JUAN MIGUEL. *Calpe, paradigma editorial (1918-1925)*. Gijón, Trea, 2005.

SÁNCHEZ VIGIL, JUAN MIGUEL. *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Gijón, Trea, 2006.

SÁNCHEZ VIGIL, JUAN MANUEL. *La edición en España, industria cultural por excelencia*. Madrid, Trea, 2009.

SÁNCHEZ VIGIL, JUAN MIGUEL. *La Esfera ilustración mundial (1914-1931)*. Madrid, Libris, 2003.

SÁNCHEZ VIGIL, JUAN MIGUEL. *Revistas ilustradas en España. Del romanticismo a la guerra civil*. Gijón, Trea, 2008.

SÁNCHEZ VIGIL, JUAN MIGUEL Y OLIVERA ZALDÚA, MARÍA. *Attilio Rossi, creador de la cubierta de Austral con el matiz de Borges*. En: *Ínsula*, nº 749 mayo 2009, pp.5-7.

SÁNCHEZ VIGIL, JUAN MIGUEL, RECIO MARCOS, JUAN CARLOS, VILLEGAS TOVAR, RICARDO. *Las cubiertas de los libros como mecanismo de marketing editorial*. En: *Ibersid. Revista de sistemas de información*. Nº 2 (2008), pp. 61-68.

SÁNCHEZ VILLANUEVA, J.L. *Teodoro Miciano, Francisco Hernández Rubio, Aníbal González... y la casa del general*. En *Manifiesto*, nº 1, invierno 1999-2000, págs. 44-50

SANROMÁN SEVILLANO, ANTONIO. *Los amigos de la Unión Soviética. Propaganda política en España 1933-1939*. Salamanca, Universidad de Salamanca, s.a. Tesis inédita en microficha en BNE.

Santiago Pelegrín, 1925-1939: Los límites de una utopía. [Catálogo de exposición] Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

SANTONJA, GONZALO. *Del lápiz rojo al lápiz libro. La censura de prensa y el mundo del libro*. Barcelona, Anthropos, 1986.

SANTONJA, GONZALO. *La novela revolucionaria de quiosco 1905-1939*. Madrid, El Museo Universal, 1993.

SANTONJA, GONZALO. *La República de los libros*. El nuevo libro popular de la II República, Barcelona 1987.

SARRÓ, MIGUEL "MUTIS." *Pinturas de guerra*. Madrid, Traficantes de sueños, 2005.

SATUÉ, ENRIC. *Los años del diseño. La década republicana*. Madrid, Turner, 2003.

SATUÉ, ENRIC. *Arte en la tipografía y tipografía en el arte*. Compendio de tipografía artística. Madrid, Siruela, 2007.

SATUÉ, ENRIC. *Del diseño de libros a los libros de diseño*. En: *Listos para leer: diseño de libros en España*. Madrid, Sociedad Estatal para el Desarrollo del diseño y la Innovación, 2005. Pp.1.0132-1.047.

SATUÉ, ENRIC. *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Madrid, Alianza, 1997.

SATUÉ, ENRIC. *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

SCOPA, ÓSCAR. *Nostálgicos de aristocracia. El siglo XX a través de la moda, el arte y la sociedad*. Madrid, Del Taller de Mario Muchnik, [2005].

SENDER, RAMÓN J. *Álbum de radiografías secretas*. Barcelona, Destino, 1982.

SEOANE, LUIS. *Castelao artista*. A Coruña, Edición do Castro, 1984.

Un siglo de carteles de la Feria de Xativa [Catálogo de exposición]. Valencia, Generalitat Valenciana, 2002.

SIMÓ I MULET, ANTONIO. *John Heartfield, la visió política i la sàtira*. Gata de Gorgos, Regidoría de Cultura, 2010.

SOBRINO MANZANARES, MARÍA LUISA. *O cartelismo en Galicia. Dende as súas orixes ata 1936*. A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1999.

La sociedad de artistas ibéricos y el arte español de 1925. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

SOGUEES, M. L. *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 1988.

SOLÁ I DACHS, LLUÍS. *Papitu 1908-1937 i les publicacions eroticosicalíptieques del seu temps*. Barcelona, Dux, 2008.

Sueños de tinta, [exposición]. Las Palmas Centro Atlántico de Arte Moderno, 1993.

SOUTHARD, DONNA. *Francisco Rivero Gil: dibujante de vuelta del olvido*. En: *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*. Nº 13 (2011), pp. 163-173.

SPENCER, HERBERT. *Pioneros de la tipografía moderna*. Barcelona, Gustavo Gili, 1995.

STAWINSKI, GREGOR. *Más de 360 retrofonts de dos siglos de diseño tipográfico*. Barcelona, Index Book, 2009.

STEINBERG, S.H. *500 años de imprenta*. Barcelona, Zeus, 1963.

STERNER, GABRIELE. *Modernismo*. 2ª reimp. Barcelona, Labor, 1982.

TEJEDA, JUAN GUILLERMO. *Diccionario crítico del diseño*. Barcelona, Paidós, 2006.

Tejada y la pintura, un relato desvelado, 1914-1925, exposición. Segovia, Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 2003.

TENSELLE, G. *Book Jackets, Blurbs and Bibliographer*. The Library Fifth series June vol. 26 (1971).

The Century of Artist's Books, New York, Granary Books, 1995.

The Collected Drawings of Audrey Beardsley. New York, Crown, 1967.

THIBODEAU, MICHEL & MARTIN, JANA. *Smoke gets in your eyes. Branding and Design in Cigarette, Parking*. New York, Abbeville, Press, 2000.

THOMSON, RICHARD. *Toulouse Lautrec, maestro del cartel*. En: *Toulouse Lautrec y el cartel de la Belle Époque*. Madrid, Fundación Cultural MAPFRE Vida, 2005, p.30.

TIBOL, RAQUEL. *Diego Rivera, gran ilustrador*. Granollers, RM Verlag, 2011.

Timoteo Pérez Rubio en su principio y fin. Conferencia celebrada en la BNE el 13 de noviembre de 1997 a cargo de Francisco Lebrato Fuentes. Madrid, Biblioteca Nacional, 1997.

TJADEN, ÚRSULA. Helios Gómez, artista de corbata roja. Vitoria, Txalaparta, 1996.

TOLSTOI, VLADIMIR. *Russian Decorative Arts 1917-1937*. New York, Rizzoli, 1990.

TOMÁS, FACUNDO. *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*. Madrid, Anthropos, 2000.

TOMÁS FERRÉ, FACUNDO. *Los carteles valencianos en la Guerra Civil Española*. Valencia, Ayuntamiento, 1986.

TORRENT, ROSALÍA Y MARÍN, JOAN. *Historia del diseño industrial*. Madrid, Cátedra, 2007.

TORRES GARCÍA JOAQUÍN. *Documentos*. [Catálogo de exposición] Madrid, Ministerio de Cultura, 1994.

TORRES GONZÁLEZ, BEGOÑA. *El cartel taurino quites entre sol y sombra*. [Catálogo de exposición]. Madrid, Electa, 1998.

Toulouse Lautrec y el cartel de la Belle Époque. Madrid, Fundación Cultural MAPFRE Vida, 2005.

TRAPIELLO, ANDRÉS. *Las armas y las letras*. Barcelona, Planeta, 1985.

TRAPIELLO, ANDRÉS. *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España 1874-2005*. Valencia, Campgrafic, 2006.

TRENC, BALLESTER, ELISEU. *Alexandre de Riquer*. Barcelona, Lunweg, Caixaterrasa, 2000.

TRENC BALLESTER, ELISEO. *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona*. Barcelona, Gremio de Industrias Gráficas de Barcelona, 1977.

TRIADÓ, JOAN-RAMÓN, CALVO, ELENA, GASSÓS, DOLORS. *La pintura catalana. Dibujantes y aquarelistas de los siglos XIX y XX*. Barcelona, Skira, 1995.

TRUJILLO, ANTONIO. *Rafael Penagos, pintura, dibujo, escultura*. Guadalimar 1979 5 (41) p. 72.

TRUJILLO, ANTONIO. *Penagos pintura y color* Guadalimar nº 3 30 (1978) p.77.

TSCHICHOLD, JAN. *El abecé de la buena tipografía*. Valencia, Campgràfic, 2002.

TSCHICHOLD, JAN. *La nueva tipografía*. Valencia, Campgràfic, 2003.

TUBAU, IVÁN. *Dibujando el cartel*. Barcelona, CEAC, 1968.

TUDELA, MARIANO. *Álvaro Cebreiro*. A Coruña, Edicions Do Castro, 1983.

TUÑÓN DE LARA, MANUEL. *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Barcelona, Bruguera, 1982.

Turistas de película. Sus representaciones en el cine hispánico. Coordinado por Antonia del Rey-Reguillo. Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.

Ultraísmo y las artes plásticas. [Exposición]. Valencia, IVAM, 1996

UNIVERSITAT AUTÓNOMA DE BARCELONA. *Catàleg de revistes de la Reserva Marca*. Biblioteca General de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, Universitat, 1988.

UNAMUNO, MIGUEL. *La vida es sueño* (reflexiones sobre la regeneración de España) Madrid, España Moderna, 1898. Cita tomada de: Serrano, Carlos. *Los "intelectuales" en 1900¿Ensayo general?* En 1900 en España. Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 85.

UNVIN, STANLEY. *La verdad sobre el negocio de la librería*. Barcelona, Juventud, 1928.

UZANNE, OCTAVE. *L'art dans la décoration extérieure des livres en France et à l'étranger*. París, 1898.

VALLS VICENTE, MARÍA DE LOS ÁNGELES. *Arturo Ballester: su lenguaje gráfico en las vanguardias europeas*. En *Cimal* 1987 nº 32-33, pp. 93-97

VALLS VICENTE, MARÍA ÁNGELES. *La caricatura en la prensa de la Segunda República*. En: *Archivo de arte valenciano*, nº 87 (2006), pp.147-152.

VAN DE LEMMA, ARIE. *Guía del estilo Art Decó*. Madrid, Ágata, 1991.

La vanguardia aplicada 1890-1950. [Exposición]. Madrid, Fundación Juan March, 2012.

VÁZQUEZ ASTORGA, MÓNICA. *El diario ABC y los humoristas españoles, el Concurso del ingenio español de 1928*. En: *Artigrama* nº 17 (2002), pp. 419-445.

VÁZQUEZ DE PARGA, SALVADOR. *Las novelas de aventuras en 250 portadas*. Barcelona, Glénat, 2003.

Vázquez Díaz. Mis contemporáneos. Madrid, Fundación Cultural MAPFRE Vida, 2000.

Veinte ilustradores españoles 1898-1936. Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2004.

Veinte ilustradores españoles 1898-1936. Madrid, Ministerio de Cultura, 2004.

VELA CERVERA, DAVID. *El estreno en Madrid de "El señor de Pigmalión" de Jacinto Grau. (18-V-1928): la plástica escénica de Salvador Bartolozzi*. En: *Anales de la literatura española contemporánea* (1995) 20 3 pp.439-461.

VÉLEZ, PILAR. *La encuadernación industrial del modernismo en Catalunya*. En: *Encuadernación de arte*. Nº 13 (1999) pp. 71-74.

VÉLEZ, PILAR. *La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX*. En: *La edición moderna: siglos XIX y XX*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996 pp. 195-238.

VENEGAS, JOSÉ. *Andanzas y recuerdos de España*. Buenos Aires, 1943.

VENEGAS, JOSÉ. *Los problemas del libro en lengua castellana*. Madrid, Imp. Galo Sáez, 1931.

VERAS SANZ, FRANCISCO JAVIER. *Cien años de ilustraciones en el Heraldo de Aragón 1895-1995*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995.

VILA-SAN JUAN, JOSÉ LUIS. *La vida cotidiana durante la dictadura de Primo de Rivera*. Barcelona, Argos Vergara, 1986.

VILLACORTA BAÑOS, FRANCISCO. *Burguesía y cultura*. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal. (1808-1966) Madrid, Siglo XXI, 1980.

VINDEL, FRANCISCO. *Manual de conocimientos técnicos y culturales para profesionales del libro*. Madrid, Marcial Pons, 2002. Se publicó por vez primera en Madrid, por el propio autor y librero en 1948.

Vladimir Lèbedev 1891-1967. [Exposición]. Madrid, Fundación Juan March, 2012.

WEELEN, GUY. *Los Delaunay en España y Portugal*. En: *Goya*. Nº 46 (1962), pp. 420-429.

WILSON, SIMON. Beardsley. Oxford, Phaidon Press 1983.

WILLET, JOHN. *Art and politics in the Weimar period: the new sobriety 1917-1933*. New York, Pantheon Books, 1978.

Xavier Gosé 1876-1915. [Catálogo de exposición]. Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1984.

YEVES ANDRÉS, JUAN ANTONIO. *La España Moderna*. Catálogo de la editorial. Índice de Revistas. Madrid, Libris, 2002.

ZAMACOIS, EDUARDO. *Un hombre que se va*. Barcelona, AHR. 1964.

ZANETTA, MARÍA ALEJANDRA. *La subversión enmascarada. Análisis de la obra de Maruja Mallo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2014.

ZUERAS TORRENTE, FRANCISCO. *La gran aportación cultural del exilio español 1939*. Córdoba, Diputación Provincial, 1990.

REVISTAS CONSULTADAS TODOS SUS NÚMEROS

Alma española. Ed. Fac. Madrid, (23 números). Madrid, Turner, 1978.

El año artístico. Madrid, Mundo Latino, 1916-1928.

Boletín de la Unión de impresores. Órgano oficial de la Unión Patronal de las Artes del Libro. Madrid, Unión de Impresores, 1904-1932

Encuadernación de arte. Revista. Boletín de la Asociación para el fomento de la encuadernación. Madrid, Asociación para el Fomento de la Encuadernación 1993-.

España. Semanario de la vida nacional. Ed. fac. Vaduz, Topos Verlag, 1982.

Gaceta literaria ibérica, americana internacional, letras, arte, ciencia. Madrid, Ernesto Giménez Caballero 1927-1932. Ed. fac. Vaduz, Topos Verlag, 1980.

Postguerra. Madrid, Argis, 1927.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

www.escueladeartelapalma.org [Consultado 28-11-2014]

<http://www.merzmail.net/heartfield.htm> [consultado 23-11-2014] [Heartfield y Malik Verlag]

<http://www.arte.sbhac.net/Plasticos/Plasticos.htm> [consultado 2-12-2014]
[artistas plásticos de la II República]

<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01305075366137741202802/ima0002.htm> [consultado 2-12-2014] [texto íntegro Eva Moderna]

<http://www.arenysdemar.cat/document.php?id=27053> [Consultado el 2-12-2014] ex libris Juan Gris

<http://www.arte.sbhac.net/Carteles/Cartelistas/Cartelistas.htm> [Consultado el 2-12-2014] [Cartelistas republicanos en la Guerra Civil española]

<http://guerracivildiadia.blogspot.com.es/2012/12/ramon-puyol-1907-1981.html> [Consultado el 2-12-2014] (Ramón Puyol).

<http://www.tercerainformacion.es/spip.php?article14451> [Consultado el 2-12-2014] (Bagaría)

<http://tudensia.blogspot.com.es/2011/12/yzquierdo-duran-ilustrador-tudense.html> [Consultado el 2-12-2014] (Yzquierdo Durán)

<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=pelegrin-santiago>

[Consultado el 2-12-2014] (Santiago Pelegrín)

<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0043903.pdf> [Consultado el 2-12-2014] Amster

http://en.wikipedia.org/wiki/Almada_Negreiros [Consultado el 14-04-2015]

[Almada Negreiros]

<http://www.gentedejerez.com/?p=1864> [Teodoro Miciano]

<http://www.diariodejerez.es/article/ocio/127559/miciano/recuerdo.html>

[Miciano] [Consultado el 14-04-2015]

<http://cuadrosbaratos.an3.es/pintores/bon.html> [Bon] [Consultado el 14-04-2015]

<http://www.franciscobores.com/biograf.htm> [Bores] [Consultado el 14-04-2015]

http://ca.wikipedia.org/wiki/Miquel_Utrillo_i_Morlius [Miguel Utrillo i Morlius]

[Consultado el 14-04-2015]

<http://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/> [web del Centro

John Heartfield] [Consultado el 14-04-2015] [Consultado el 14-04-2015]

<http://pares.mcu.es/MovimientosMigratorios/detalle.form?nid=32146>

[Web del Ministerio de Educación Cultura y Deporte sobre Movimientos migratorios] [Consultado el 14-04-2015]

ANEXO I. RELACIÓN DE DIBUJANTES CITADOS EN EL TRABAJO

ALAS

ALAVÉR

ALBÉNIZ JORDANA, LAURA (1890-1944)

Pintora y dibujante hija del compositor Isaac Albéniz. Hizo su primera exposición en Bruselas a los 15 años. También expuso sus obras en repetidas ocasiones en Barcelona siendo su primera vez a los 21 años. Principalmente ilustradora de la obras de Eduardo Marquina. Muy vinculada al mundo artístico y cultural de Barcelona, se ha especulado que tuviera una relación sentimental con el dibujante catalán Xavier Gosé.

ALBERTO (Alberto Sánchez) (Toledo 1895-Moscú 1962)

Escultor y uno de los artistas más influyentes en las vanguardias españolas de los años 20 y 30. Pronto su familia se traslada de Toledo a Madrid donde trabajó en diversos oficios humildes, y también como panadero por tradición paterna. Pronto estableció amistad con otros artistas siendo uno de los primeros Francisco Mateos, al que conoció en el Círculo Socialista del Sur con el que proyectó una Casa del Pueblo y con el que viajó a Lisboa. Sus primeras esculturas son naturalistas y las realizó en Melilla donde fue destinado para realizar el Servicio Militar. De regreso a Madrid, tuvo que compaginar su trabajo con el arte. Barradas muy pronto descubrió su talento artístico y supuso para el escultor un fuerte apoyo. Esta amistad surgió a través de las tertulias del Café de Atocha y por mediación de Barradas pudo colaborar en algunas revistas como *Alfar y Roncel*. En 1925 participó en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Sus obras tenían una clara influencia cubista que fueron muy bien acogidas por la crítica. Algunos de estos críticos solicitaron a la Diputación de Toledo que concediera una pensión al artista para que pudiera abandonar sus trabajos y dedicarse de esta forma a la creación escultórica. En 1926 en el Ateneo de Madrid inauguró su primera exposición individual todavía con reminiscencias cubistas si bien ya se intuye la influencia de Arp y del surrealismo. Fue un apasionado del paisaje castellano y en sus reiteradas visitas a Vallecas llegó a fundar en torno a él lo que se denominó la Escuela de Vallecas en la que se integraron otros artistas como por ejemplo el pintor Benjamín Palencia. Esta escuela extendió su influencia a otros lugares como Toledo y Guadalajara. Expuso sus obras junto a las de Benjamín Palencia en 1921 y también realizó numerosas exposiciones individuales. En 1932 fue uno de los firmantes del manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos en cuya revista *Arte* publicaron sus destacadas "*Palabras de un escultor*". Preocupado por la cultura y del acceso a la misma por el pueblo participó en la Barraca realizando el telón del

decorado de Fuenteovejuna de Lope de Vega. Adscrito políticamente al PCE colaboró en las publicaciones del partido como la revista *Octubre*. En 1933 participó en la I Exposición de Arte Revolucionario en el Ateneo de Madrid y en la Muestra de del Grupo de Arte Constructivo igualmente celebrada en Madrid. A pesar de su activa militancia, en el campo del arte nunca renunció a sus principios y gustos estéticos, postura éste que fue criticada desde la revista *Nueva Cultura* en una carta abierta. Al comienzo de la Guerra Civil participó en la defensa de San Lorenzo de El Escorial en cuya localidad era profesor de Instituto, nombramiento que recibió el año anterior al estallido de la Guerra Civil. Participó en el Pabellón Español de 1937 de la Exposición de París con una escultura de doce metros de alta con un bello título *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, escultura que fue destruida, pero que se ha rehecho con motivo de la exposición que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dedicó al escultor y en la actualidad esta copia está enclavada en la plaza frente al mencionado museo. En 1938 marchó a Moscú como profesor de los niños refugiados que salieron de España para no sufrir las penalidades y el horror de la Guerra. Allí estableció su residencia dedicándose a la enseñanza y a la escenografía. Falleció lejos de España en Moscú y su muerte fue sentida por muchos escritores y artistas que glosaron su figura después del fallecimiento.

ALJAMA

ALMADA NEGREIROS, JOSÉ. (Santo Tomé 7 de abril de 1893, Lisboa 15 de junio de 1970) Pintor, poeta y escritor portugués. En 1913 hizo su primera exposición junto a Fernando Pessoa y en 1915 comienza su carrera ascendente como escritor, ilustrador, escenógrafo dejando una amplia producción. Si sus orígenes artísticos se fundamentan en el cubismo, este artista recibió una mayor influencia del futurismo. No obstante y, a pesar de que se consideraba un pintor futurista es difícil encuadrarle en una determinada tendencia. Igualmente es también difícil saber su tendencia política. Él mismo se consideraba un “agitador” político, pero, sin embargo, hizo carteles de propaganda para el dictador portugués Antonio Oliveira Salazar. Los campos en los que ejerció su arte fueron muy amplios.

ALONSO, FÉLIX

Dibujante, caricaturista. Fue el artista elegido para ilustrar la mayor parte de las cubiertas de la colección teatral “*La Farsa*” y también ilustró algunas de las obras de Antoniorrobes. Participa en el VI Salón de los Humoristas y en el catálogo del mismo patrocinado por la Casa Gal en 1920 aparece una caricatura de él y se comenta su aspecto físico que es rubio, algo sordo por lo que parece que escucha con los ojos. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Hizo el cartel anunciador de la Exposición de los alumnos de San Fernando celebrada en 1918 y también presentó un dibujo titulado *Carmela* que es destacado por los críticos por

su calidad. En los años veinte era considerado por los críticos como un artista emergente.

AMSTER, MAURICIO. (Lvov, Polonia en 1905-Santiago de Chile 1980)

Diseñador gráfico. De origen polaco se forma en Berlín y Viena. Llega a Madrid en 1929 junto a su hermana Stefa y por mediación de un sacerdote comienza a trabajar como dibujante para la editorial Católica. También trabaja como ilustrador en las editoriales llamadas de avanzada al final de la Dictadura de Primo de Rivera y durante la II República Española. En el aspecto gráfico trata tanto la ilustración como la tipografía y el fotomontaje, con cierta influencia de John Heartfield. Independientemente de su trabajo en el mundo del libro también trabajó en publicaciones periódicas como *Diablo Mundo*, revista de la que fue director artístico. *El Almanaque literario de 1935* y también hizo algunas cubiertas de novelas cortas. Durante la Guerra Civil fue militante del PCE colaborando en la propaganda a favor de la República. Por encargo de Joseph Renau también participó en el traslado del Tesoro Artístico Español. Finalizada la contienda tuvo que abandonar España exiliándose en Chile, donde continuó su trabajo no sólo como diseñador gráfico, sino también como editor. Fue profesor de la Escuela de Periodismo de Santiago de Chile.

ANEM (Elías Brasons, Luis) (Sabadell, Barcelona 1896-Barcelona 1953)

Dibujante humorístico y escritor. Colaboró con las más importantes revistas barcelonesas como *Papitu* o *La Campana de Gracia*. Obtuvo el II Premio del Salón de los Humoristas en 1917 y firmó sus dibujos con el pseudónimo de “Anem” y su obra pictórica se destaca por el cuidado de sus dibujos y lo minucioso de los detalles, aspecto éste que fue mal acogido por la crítica. En los últimos años cultivó la técnica del Batik para la estampación de pañuelos. Residió durante una larga temporada en París y también fue autor de numerosas obras de teatro. Fue hermano del también pintor Feliú Elías Bracons.

ANTEQUERA AZPIRI, JOAQUÍN (Madrid 1902-1975)

Dibujante, pintor, caricaturista y guionista. De origen vasco nació en Madrid el 29 de junio de 1892. Había estudiado derecho obteniendo la licenciatura en 1915 pero simultaneaba sus estudios universitarios con el aprendizaje artístico. También destaca como humorista gráfico y creador de historietas. Fue el promotor de los cuadernos semanales para niños editados en 1916 *Las aventuras de Kiriki, el niño bolchevique*. En 1917 ingresa como archivero interino en la Biblioteca Nacional, si bien en 1919 se traslada a San Sebastián donde fija su residencia. Muy precozmente había ganado en 1912 un concurso organizado por el diario *El Imparcial*. Participó en los diferentes concursos de carteles para los bailes de carnaval del Círculo de Bellas Artes de Madrid y también es una firma que aparece con frecuencia en las revistas ilustradas *La Esfera*, *Nuevo Mundo* y *Blanco y Negro*, *Caras y caretas* (Buenos Aires), *La voz de Guipúzcoa* (San Sebastián), *Excélsior*

(Bilbao), *Advertising Display* (Londres), *La Nación* (Buenos Aires). Es en este periódico donde da a conocer sus conocidos *Apuntes Vascos*. Se puede decir que pertenece a la segunda generación de creadores de humor gráfico en el País Vasco. Fue un impulsor de las técnicas publicitarias en España. A él se debe la obra *La publicidad artística* editado en 1926. Su labor no se queda en la mera teoría sino que muy al contrario aplica los postulados sobre la publicidad artística a sus creaciones. A su mano se debe el diseño del Jabón Lagarto, creado en 1925 y que todavía hoy en día distingue a la marca. También fue el creador de otro personaje de historietas en España *Manolín* (1928). En la ciudad de San Sebastián impulsó el Salón de los Humoristas e Ilustradores así como la gran Semana Humorística Internacional. La ilustración de cuentos infantiles como *La historia de narizotas*, (*surrumundi*), *Rinconete y cortadillo*, *la larva*, *el águila*, publicaciones todas ellas llenas de encanto y cariño. Este artista no sólo se preocupa por la formación de los profesionales de la publicidad, también por la formación artística de la infancia a través de su obra *Dibujarás y pintarás*. Durante la Guerra Civil colaboró en el diario ABC que se editaba en Madrid por lo que sufrió un juicio y condena de la que posteriormente fue amnistiado. Como característica de su arte nos sorprende la agilidad en el dominio de la línea en escenas tomadas por regla general desde una perspectiva aérea. Es un gran maestro en el empleo de colores vivos y utiliza pequeñas figuras como vistas en la lejanía. De este artistas también encontramos vistosos carteles publicitarios siendo el más conocido el de Sasaki, Teatro vasco, un teatro muy popular que trataba de recuperar la idiosincrasia del territorio vasco basándose en la idea de que una bella muchacha iba sacando de su cesta aspectos propios del País Vasco. Esta idea es la que se representa en el cartel de este artista. Una joven nos muestra las diferentes escenas que se representan en el teatro.

APA (Feliú Elías i Braçons) (Barcelona 1878-1948)

Dibujante de gran fama por sus trabajos en la prensa satírica aunque también fue pintor y crítico de arte. Formó parte del grupo *Maestros de la historieta* para el diario el Sol Fundó en Barcelona el semanario satírico *Papitu* en el que colaboró Juan Gris. Fue hermano del dibujante Anem. Durante los años 1900 y 1917 fue una etapa muy prolífica como dibujante de historietas en las revistas humorísticas. También fue asiduo colaborador de la revista catalana *La Mainada*, cuyo primer número aparece en 1921 y que representa cierto catalanismo radical. Fue presidente honorífico del Sindicat de Dibuixants Professionals en 1936 y sus dibujos se caracterizan por su gran mordacidad. Fue un antigermanófilo. Antes del final de la Guerra Civil pasó la frontera de Francia. De este artista los críticos consideran que fue de los primeros que se dejó llevar por la influencia alemana frente a la francesa mucho más conocida y aceptada por el público. Muchas de sus obras emanan una fuerte influencia de los modelos que aparecían en *Simplicissimus* a pesar de ser políticamente francófilo.

ARAGAY BLANCHART, JOSÉ JACOB (Barcelona 1889-Breda1969)

Pintor y ceramista. Fue discípulo de Francisco Galí. En la Exposición de Barcelona presentó unos dibujos al carbón y al poco tiempo la Sala Parés expuso su primera obra pictórica más consolidada que consistía en un retrato. Gran amigo de Eugeni D'Ors bajo cuyos auspicios dirigió "Almanach dels Noucentistes cuando abandonó *Papitu* porque esta revista había apostado por una vía pícara. Sus composiciones destacan según los críticos por un estatismo italianizante que aparece en todas sus composiciones pictóricas. Se le considera uno de los más destacados exponentes del Noucentisme que surge especialmente en Catalunya como reacción al Modernismo. En enero de 1916 expone sus obras en Galerías Layetanas y la crítica comenta de sus obras, entre las que se encuentran, cuadros, dibujos y grabados que son fruto de un artista de gran talento. En la Exposición de 1918 presentó unas figuras decorativas pintadas al fresco. Los críticos decían de sus dibujos que a pesar de cierta reminiscencia barroca sus obras tenían grandiosidad, fuerza y también atrevimiento. Colaboró en algunas publicaciones de carácter humorístico y satírico entre los que hay que destacar *Papitu* y el *Borinot* donde firmaba con el pseudónimo de *Jacob*. Anteriormente ya había en la misma galería una serie de objetos de cerámica notables inspirados en los modelos del antiguo arte popular. En 1922 por encargo del Ayuntamiento realizó la decoración en azulejos de la antigua fuente de la plaza de Santa Ana. En sus obras también se descubre un gran sentido decorativo fruto de la su experiencia como decorador. En Breda hay un museo fundado en 1974 que lleva su nombre y que recoge la colección de objetos artísticos legada por el pintor al municipio. Firma también sólo con el anagrama **A**

ARAUZ, ÁLVARO

Poeta, dibujante y autor de obras de teatro. Estuvo ligado a los movimientos de vanguardia y su firma aparece en las publicaciones periódicas más destacadas de los años veinte y treinta. Juan Manuel Bonet señala que la poetisa Concha Méndez le dedicó uno de sus *Canciones de mar y tierra*. Como poeta publicó varias obras entre la que destaca *Voz y cuerda* (Madrid, 1933) ilustrada por él mismo. Sus ideas republicanas le hicieron participar en campañas publicitarias a favor de la República durante la Guerra Civil Española. Al final de la contienda partió hacia el exilio estableciéndose en México donde continuó con su obra de creación.

ARRIBAS, JOSÉ (BIBY)

Dibujante e ilustrador. Sus orígenes fueron la caricatura y el chiste periodístico. La práctica totalidad de su obra la realiza para las publicaciones y tebeos editados por el Movimiento Nacional. Autor de la serie *Nuestra historia* también dibujó para *Flechas y Pelayos*. No obstante su ideología de derechas fue amigo de muchos de los dibujantes comprometidos con la II República y también durante la Guerra Civil.

ARRUE, JOSÉ (1896-1977)

Hermano de una dinastía de artistas como son sus hermanos Alberto, Ramiro y Ricardo. Comienza su formación artística en el estudio de Antonio Lecuona y

también en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao. Posteriormente se traslada a Barcelona donde completa sus estudios en el Círculo Artístico de esa ciudad. Entabla en la ciudad condal amistad con los artistas más activos del momento como Ramón Casas, Rusiñol y Utrillo que le motivan a viajar a Francia donde frecuenta la escuela “La Grande Chaumiére”. En 1908, de regreso a su ciudad natal comienza a dar clases en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao y funda la revista el *Coitao*, junto a Maeztu y Meabe. Igualmente fue fundador de la Asociación de Artistas Vascos. Fue Premio en el III Salón de los Humoristas de Barcelona junto a Bagaría y Opisso en 1924 y en 1925 obtuvo el segundo premio con diploma en la Exposición Internacional de París de Artes Decorativas. Participó en la Exposición Española en París en el año 1919 donde entre una amalgama de pintores, figuraban también algunos de los nuevos artistas emergentes. Este artista, junto con su hermano Alberto realizó diferentes exposiciones donde no sólo exponía dibujos sino también pintura donde sus temas más recurrentes son los tipos populares. Es, pudiéramos decir el gran cronista gráfico del momento o como lo denomina José Francés el anotador de escenas. No obstante el mayor dominio se presenta en el campo del dibujo donde a veces el arte se confunde con un omnipresente decorativismo. Fue creador de la serie *Manu Bola y Pepe Acullá* que se publicaba en el periódico *El Liberal*. También colaboró con el diario *El Sol*. Durante la Guerra Civil vio el horror de la Guerra desde las páginas de Erri.

ARTETA Y ERRASTI, AURELIO BIBIANO (Bilbao 2 de diciembre de 1879- México 15 de noviembre de 1940)

Comenzó sus estudios artísticos en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao. En 1894 toda la familia se trasladó a Valladolid. Posteriormente viajó a Madrid donde continúa estudiando en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. No queriendo ser una carga para su familia, Arteta simultaneó sus estudios con los más diversos trabajos, tales como pintor de brocha gorda, ilustrador, dibujante de bordados, litógrafo e incluso como aplaudidor en teatros. En 1902 y gracias a una beca de la Diputación vizcaína junto con otros artistas vascos puede viajar a París donde no sólo completa su formación sino que entra en contacto con el arte que en esos momentos se hacía en la capital francesa en plena efervescencia impresionista. Posteriormente viaja a Italia donde entra en contacto con las obras del renacimiento italiano y, especialmente con la pintura mural que ejercerá una gran fascinación en su forma de trabajo. De regreso a España se establece en 1906 en Bilbao donde abre un estudio de pintura y donde realiza muy diversos trabajos especialmente relacionados con carteles y trabajos litográficos. En esta ciudad realiza su primera exposición en la galería Delclaux. En 1911 colabora en la fundación de la Sociedad de Artistas Vascos. En 1921 comienza los frescos de la sede del Banco de Bilbao en Madrid y en 1924 es nombrado director del Museo de Arte Moderno de Bilbao, dirección no ajena a las polémicas debido a las adquisiciones realizadas que le obligó a dimitir. Hubo un sinnúmero de apoyos a su persona y esta polémica fue una de las grandes críticas que sufrió en el campo de

las bellas artes la dictadura de Primo de Rivera. En 1930 recibe el Premio Nacional de Pintura. Estallada la Guerra Civil se establece en la ciudad de Valencia, sede del Gobierno republicano. Desde esta ciudad hace un cartel de propaganda en apoyo del Gobierno de Euskadi. De Valencia se traslada a Barcelona para, posteriormente, traspasar la frontera y llegar a Francia. Desde este país parte en el mítico barco Sinaia y desembarca en México donde en la capital decora la casa de Indalecio Prieto. Muere en 1940 víctima de un accidente de tranvía. En su pintura el tema predominante es el mundo vasco, la transformación de una sociedad rural en industrial y por tanto hay una cierta añoranza y melancolía. En el campo de la ilustración de libros hay que destacar su trabajo para *Divagaciones de un transeúnte* de Alejandro de la Sota. El crítico Juan de la Encina fue gran defensor de las creaciones pictóricas de este artista.

ATC (ÁNGELES TORNER CERVERA)

Su autora firmaba siempre con el pseudónimo ATC. Desde finales de los años veinte, sus ilustraciones sobre la moda y el estilo de vida de la época, de una llamativa calidad artística, se convirtieron en una referencia indiscutible a la hora de analizar la realidad social en nuestro país, como lo demuestran sus «Siluetas» y sus «Crónicas». Con una estética muy estilizada, prescindiendo prácticamente del color, describe fielmente los cambios de la mujer en la primera mitad del siglo XX. Sus modelos revolucionaron, por su novedad, el universo de la ilustración y todavía hoy constituyen una fuente inagotable de estudio para los especialistas.

AUGUSTO.

Según los críticos del momento es el un dibujante minucioso. Su creación es libre y no sigue ninguna tendencia artística. Pinta de acuerdo a sus sentimientos y sin prisa, recreándose en cada dibujo. Todas sus composiciones tienen un trazo sutil, sus composiciones armoniosas. Pocos datos biográficos tenemos de este artista, solamente que pertenecía a la UGT proveniente del Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes. Muchos de los afiliados a este sindicato anteriormente formaron parte de la Unión de Dibujantes Españoles presidida por Federico Ribas. Augusto durante la Guerra Civil perteneció a la Sección de Propaganda Gráfica que tenía sus talleres en Madrid en el Círculo de Bellas Artes. Durante este periodo también publicó algunas obras relacionadas con la resistencia de Madrid (El Comité de vecinos).

BADÍA PLASENCIA, FRANCESC (FRANCISCO) (Foyos, Valencia, 1907-1985)

Escultor hijo de un imaginero sus primeros años los pasa en el pueblo donde frecuenta la escuela del mismo. Comenzó a sentir interés por el arte al escuchar las tertulias que tenían lugar en el taller de imaginería donde su padre trabajaba. Estudió en la Escuela de San Carlos de Valencia donde fue alumno de Vicente Beltrán y estableció amistad con el pintor Gabriel Esteve. En la ciudad de Valencia expuso en la Sala Blava con el grupo “Vanguardia de los años 30” Posteriormente se trasladó a Madrid donde compartió la vivienda con su compañero y artistas valenciano Joseph Renau con el que hizo un *Tríptico* junto a Antonio Ballester,

hermano de Manuela Ballester. También frecuentó a través de las tertulias del Café del Prado a artistas de la Escuela de Vallecas como Benjamín Palencia, Alberto y Pérez Mateo. De regreso a Valencia, forma parte del grupo de vanguardia local. También fue colaborador gráfico de algunas revistas como *Taula de Lletres valencianes* y *Nostra novel·la* en 1931. Fue uno de los fundadores de la AGAP (Agrupación Gremial de Artistas Plásticos). Posteriormente forma parte de otra asociación UEAP (Unión de Escritores y Artistas Proletarios). En un principio sus obras están influenciadas por el art Nouveau si bien también le influye el expresionismo alemán. Al igual que Joseph Renau, fue militante del PCE y fue comisario político del ejército republicano en el frente de Arganda. Antes de ser movilizada su quinta trabaja en un taller de propaganda en el convento de San Gregorio de Ruzafa. Participa en la lucha armada para defender la República, y la sublevación militar no le sorprende debido a que debido al ambiente de crispación existente tenía una reacción similar desde las filas conservadoras. Una vez finalizada la Guerra Civil fue encarcelado y puesto en libertad en 1943 debido a que se acogió a la Redención de Penas por el Trabajo. Una vez en libertad comienza a tallar figuras de Cristo para poder sobrevivir. Sin embargo, la dura situación de la cárcel, la persecución y acoso debido a su ideología de izquierdas le obliga a exiliarse en París en 1947 donde encuentra nuevos horizontes artísticos y mayor libertad. Poco a poco en España comienza a rehabilitarse como artista y le termina llegando el reconocimiento. En su pueblo natal en Foyos, en 1987 se le dedicó una exposición retrospectiva, le nombró hijo predilecto de la localidad y le dedicó una plaza con su nombre. Cultivó especialmente la temática paisajística con una clara influencia de Benjamín Palencia.

BAGARÍA, LUIS. (Barcelona 1882-La Habana 1949)

Dibujante, escenógrafo y caricaturista. Fue uno de los más conocidos e innovadores caricaturistas españoles de los años 20 y 30. Fue asiduo visitante de Els Quatre Gats. En 1903 expuso en Barcelona en la Sala Parés una exposición colectiva junto a Nonell y Joseph María Xiro. Unos años después, 1905 realiza una exposición individual en la sala ya mencionada. Posteriormente celebra muchas otras exposiciones individuales. Entre 1908 y 1911 viajó por América residiendo en México, Cuba y Nueva York. Esos viajes le sirvieron para adherirse a la vanguardia. Regresa de América en 1911. A partir de esa fecha forma parte del equipo de redacción de *La Tribuna*, diario vespertino juvenil, y deseoso de cambios en el panorama político. En abril de 1916 expone sus caricaturas en el Salón de Artistas Vascos de Bilbao donde la crítica alaba esos rasgos tan característicos de su trabajo como son la simplificación lineal, el estilizamiento de líneas y masas, el movimiento de sus figuras y la depurada expresión de las mismas. Sus caricaturas son terriblemente críticas hacia la política y sus políticos y las líneas de sus dibujos tienen una evocación cubista. Igualmente en sus caricaturas se percibe su trabajo de selección y síntesis en que, según José Francés, sugiere, resume y suprime para dar mayor vigor a su obra. Realizó una cubierta para la revista *España* que fueron

admiradas tanto dentro y fuera de España por su belleza e innovación artística. Participó en la Exposición de Pintores Íntegros con una importante colección de retratos. Posteriormente hizo las cubiertas para las obras de Ramón Gómez de la Serna *Disparates* (1921) *El incongruente* (1922) y *Ramonismo* (1923). Como ilustrador de cubiertas sus dibujos adornaron algunos de los libros de diversas editoriales como Espasa y Dossat. Las cubiertas para varias obras de Ramón Gómez de la Serna como la de *Disparates* y el *Incongruente*, así como para *Ramonismo*. También hizo En 1925 participó en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Durante la Guerra Civil defendió al Gobierno de la República y trabajó como prolífico ilustrador en *la Vanguardia*. En 1938 se estableció en París y posteriormente marchó a Cuba donde se exilió de forma permanente y en la Isla falleció. En la prensa periódica colaboró en la ya mencionada revista *España, El Sol, Hermes y Buen Humor*. También colaboró en publicaciones extranjeras como *Simplicissimus*. Los críticos de la época ya calificaban los trabajos de este artista como la auténtica renovación del arte de la caricatura en España. Si en un principio su formación y estilo estaba ligado al Modernismo, pronto rompe viejos moldes. Sus trazos rápidos seguros y vigorosos producen dibujos escuetos, sintéticos si bien algunos críticos también le reprochan cierta parquedad respecto al color, generalmente sus caricaturas se hacen en dos colores, si bien otras dibujos y obras pictóricas muestra con perfecto dominio y conocimiento del color.

BALDRICH (Roberto Martínez Baldrich Cataluña 1895-1959)

Dibujante, ilustrador y humorista gráfico principalmente interesado en las escenas galantes y cofundador junto a Serra Massana de la publicación *Mujer* (1937). Hijo del General Martínez Anido. En la publicidad se hizo famoso por los anuncios de los productos Calber (1920). Obtuvo en 1926 una bolsa de viaje en la Exposición Nacional de Bellas Artes en Arte Decorativo. En ese mismo año realiza una exposición de su obra en el Salón Nancy de Madrid y donde la crítica no sólo lo señala, debido a las figuras femeninas y paisajes que muestra como uno de los dibujantes más destacados del momento en España. Residió en París y Nueva York donde colaboró para la revista *Vogue y Harper's Bazar*. A su regreso a España expone en el Salón Cano de Madrid en 1941. Los críticos de las primeras décadas del siglo XX consideraban a este dibujante como el dibujante por antonomasia de bustos femeninos y del mundo cosmopolita pero que sin embargo, carecía de rasgos personales que le distinguan fácilmente del resto de los dibujantes del momento.

BALLESTER MARCO, ARTURO. (Valencia 1890-1981)

Dibujante, pintor y cartelista valenciano, efectuó estudios de pintura en la Escuela de Bellas Artes de la Academia de San Carlos de Valencia en cursos nocturnos. Su afición le vino de su trabajo como pintor de abanicos en el taller de su tío. En la Escuela de San Carlos trabajó amistad con Luis Dubón, aunque luego criticaría algunos aspectos de su obra. Finalizados sus estudios a fin de conseguir dinero con

el arte comenzó a realizar trabajos de dibujante gráfico para empresas de publicidad aunque tampoco nunca abandonó la pintura de caballete. Participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1912 y al año siguiente consiguió el Primer Premio de carteles en el Concurso de Grandes Ferias y Fiestas de Valencia. En 1912 también realiza en Valencia su primera exposición individual en el Círculo de Bellas Artes de Valencia. En 1927 expone en una galería de Barcelona Vía Layetana una serie de retratos de personajes de la burguesía catalana. Sus trabajos se caracterizan por ser lineales, de colores suaves y con un movimiento ondulante para evitar la excesiva rigidez de muchos de los carteles de sus contemporáneos. Ballester, asimiló con rapidez los nuevos hallazgos para la elaboración de carteles lo que le permitió separarse pronto del art Nouveau. Fue compañero de Povo y de Rigoberto Soler y todos ellos hicieron cubiertas para la editorial Prometeo de Valencia, fundada por el escritor Vicente Blasco Ibáñez, del que era amigo y compartían ideas políticas similares, ambos eran partidarios de la República como forma de gobierno para nuestro país, destacando las cubiertas para las obras de clásicos griegos y romanos, para las de Blasco Ibáñez y para las obras de los novelistas franceses. Otra editorial para la que colaboró fue la editorial Cervantes de Barcelona y para otras publicaciones como *El cuento del Dumenje, la traca nova, Rosas y espinas, el Mundo musical*, todas ellas de Valencia. Fue un cartelista activo durante la Guerra Civil y en todos ellos destaca su naturalismo y la fuerza de los mensajes de todos sus carteles. En muchos de los carteles elaborados durante la Guerra Civil se nota una cierta influencia dadaísta alemana y constructivista. Otro de los rasgos característicos es la simplicidad de líneas y las formas macizas en ellos representadas. Afiliado al Sindicato CNT-FAI de profesiones liberales. Durante el franquismo fue marginado y pasó auténticas calamidades aunque no llegó a ser denunciado. Era poco querido por sus compañeros a los que criticaba ferozmente tal y como se recoge en varias obras. Expuso sus obras en las galerías Laietanes en 1927 y en el catálogo aparecen reproducidos dos retratos uno de la escritora Elisabeth Mulder de Danner y otro del pintor Manuel Benedito.

BALLESTER, MANUELA (Manolita Valencia 1908-Berlín 1994).

Pintora e ilustradora y grabadora. Tiene diversas formas de firma Manolita Manuela B, MB y Manuela. Estudió en la escuela de San Carlos de Valencia. Su interés por el mundo artístico provenía del ambiente familiar ya que su padre y su hermano, ambos llamados Antonio eran escultores. Finalizados sus estudios se decanta por una concepción post-cubista. Participó en la exposición de la Agrupació Valencianista y expuso en la Sala Blava. Republicana de 1931 y en la Exposición Novecentista de 1932. Realizó cubiertas para diversas editoriales entre ellas Cenit y en las publicaciones periódicas de *Estudios, Nostra nove-la, Nueva Cultura y Orto*. Casada con Joseph Renau con el que participó en sus iniciativas políticas y culturales. De hecho trabajó en la organización del Pabellón de España

de 1937 Militante del PCE se exilió junto con Renau primero a México y luego a Berlín donde falleció. En México volvió a retomar sus trabajos artísticos y estableció relaciones de amistad con el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros. También trabajó junto a Joseph Renau en la realización del mural España hacia América para el Hotel Casino de la Selva en la ciudad de Cuernavaca. De esta etapa mexicana destaca su fuerte realismo pictórico. El género que más trabajó en México fue el del retrato. En México también realizó diferentes exposiciones tanto colectivas como individuales. Fueron muy apreciados sus dibujos sobre los trajes típicos de México Posteriormente se trasladó a Berlín donde falleció.

Destacada activista política, fue fundadora de la UEAP y de la Alianza de Intelectuales de Valencia y participó en el Comité de Mujeres Antifascistas desde donde dirigió el periódico *Pasionaria*. Realizó igualmente diversos carteles turísticos y llegó a obtener un segundo premio en el Concurso de Carteles convocado por el Patronato Nacional de Turismo.

BARÓ, C. (BARÓ ESCALANTE, CARLES MARÍA)

Pintor y dibujante de historietas. Su primer profesor fue el litógrafo Tomás Gaspar. Siguió su formación en la Escuela de la Lonja de Barcelona donde tuvo como profesores a Borrás y Calvo Verdonces de este último aprendió la perspectiva y el dominio de la escenografía y el color. Se especializó en los trabajos escenográficos lo que le permitió trabajar en varios teatros. Como complemento y para poder subsistir restauraba pinturas antiguas. Colaboró en algunas de las representaciones teatrales de Martínez Sierra y en el Teatro Tívoli de Barcelona. Pronto abandonó la escenografía y trabajó como director artístico de los almacenes barceloneses *El Siglo* donde creó la sección de decoración del hogar. Estos almacenes participaron en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Después de la Guerra Civil continuó con su dedicación en el mundo de la decoración y del dibujo. Celebró en esos años algunas exposiciones individuales entre las que hay que destacar la de la galería Grifé y Escoda. En los años setenta colaboró para la editorial Bruguera. Su colaboración más destacada es en el tebeo *Bravo*. Sus ilustraciones se apoyaban en los textos de Luis García Lecha. Con anterioridad ilustró diversas cubiertas de libros. Hizo una exposición de sus obras en 1923 en Barcelona en los Salons de Belles Artes de "El Siglo".

BAROJA NESSI, RICARDO. (Minas de Riotinto, Huelva, 1871-Vera de Bidasoa, Bilbao, 1953).

Pintor y grabador, Hermano del escritor Pío Baroja. Su formación era la de ingeniero de minas. Debido a la profesión del padre que era ingeniero de Minas, pasa su primera infancia de los dos a los nueve años en San Sebastián. Posteriormente se traslada a Madrid donde fijarán la residencia a excepción del año 1885 que vive en la ciudad de Valencia. En 1936, comenzada la Guerra Civil vive en Vera del Bidasoa. Los trabajos artísticos de Ricardo Baroja comienzan como mera afición a las bellas artes. Por motivos de salud debe abandonar sus

estudios en la Escuela Politécnica de Ingeniería e ingresa en el Cuerpo de Archiveros y Arqueólogos siendo su primer destino en Teruel. Participa en las Exposiciones Nacionales y así en 1895 manda una obra que llama la atención de algunos artistas. A finales del XIX comienza a interesarse por la técnica del grabado y que según algunos críticos es uno de los mejores grabadores de nuestro país. A comienzos del siglo XX se incorpora a los círculos artísticos madrileños y asiste a las tertulias de cafés, especialmente a la del Café Levante y funda con Picasso y Francisco de Asís la mítica revista *Arte Joven*. Sigue participando en las Exposiciones Nacionales y consigue una Segunda Medalla con la pintura al óleo *El Viático en un pueblo* junto a veintisiete aguafuertes, su técnica de grabado preferida de la que escribe algunos artículos describiendo la técnica de la misma. También muestra interés por la literatura y en especial por las obras teatrales, llegando a estrenar en 1915 la obra *El Cometa* con un fuerte respaldo de Valle Inclán y de Benavente. Contrae matrimonio con una artista americana Carmen Monné de origen francés y comienza una mayor dedicación al grabado aunque tampoco abandona la pintura al óleo de retratos y paisajes. En 1927 es nombrado profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes y como mucho de los intelectuales comienza a preocuparse por la situación política española durante la Dictadura de Primo de Rivera. En 1931, tras un accidente de coche pierde un ojo, a la vuelta de un mitin político y no puede volver a practicar la técnica del grabado. Pasados bastantes años en los que se decanta por la literatura en lugar de por la pintura vuelve a trabajar en este campo y a exponer sus obras, principalmente en la Sala Macarrón de Madrid y también en San Sebastián donde le conceden diferentes menciones honoríficas.

BARBERO, ANTONIO

Dibujante, humorista e historietista. Pertenece a la generación pionera de la historieta española. Algunos de sus trabajos están firmados con el nombre de Cholin (Ed.M.Albero) Junto con José López Rubio fundó *Chiquilín* en 1924. Su aportación fue muy destacada en esta revista infantil.

BARRADAS, RAFAEL. (Seud. de Rafael Pérez Jiménez Barradas Montevideo 1890-1929). Pintor e ilustrador uruguayo. Su padre también fue pintor de origen extremeño. Desde Uruguay parte para Europa en 1913 y viajó por Francia e Italia para, posteriormente, en 1914 llegar a España donde jugó un importante papel en el desarrollo y consolidación de la vanguardia artística. En un principio fijó su residencia en Zaragoza y posteriormente se trasladó a Barcelona. Una de sus primeras colaboraciones en esta ciudad es para la revista *Alegría*, dirigida a los niños, pero en un espíritu de apoyo incondicional a la Dictadura de Primo de Rivera. También en Barcelona conoció al pintor, también uruguayo Torres García. Su colaboración sirvió para dar mayor alegría y viveza a la publicación. Ambos expusieron en las Galerías Dalmau y colaboró en diversas revistas del poeta Salvat Papasseit como *Un enemic del Poble*, *Arc-Voltaic Proa*. Antes de los años 20

Barradas tiende al vibracionismo y según sus críticos es la mejor época de su creación artística. Entre 1918 y 1925 Barradas también residió en Madrid y fue uno de los más prolíficos ilustradores de las revistas de tendencia ultraísta aunque también colabora en publicaciones infantiles como en *Pinocho* bajo la dirección de Salvador Bartolozzi y también para diversas revistas gráficas como *Nuevo Mundo*. Fue director artístico de *Alfar* y son muy destacables las ilustraciones para *Ultra*. Mientras residió en Madrid, pintó una importante cantidad de obras vibracionistas y también realizó muchos dibujos. En su exposición vibracionista celebrada en el Salón Mateu en la que en un principio la crítica no le fue favorable y le aconsejaba retomar su forma de expresión anterior. Sin embargo, la continua inquietud y ansiedad de búsqueda de nuevos caminos que mueve al artista hace que estas obras vibracionistas signifiquen una auténtica evolución y madurez de la obra. Anteriormente Barradas ya había demostrado su dominio del dibujo y del color en sus ilustraciones donde también pervive un cierto ingenuismo y espontaneidad, especialmente en las ilustraciones de cuentos para niños. Algunas de las pinturas vibracionistas que algunos críticos del momento las calificaron como futuristas y también cubistas, pero independientemente de su denominación estas obras denotan el total dominio de la línea y del color dotando a toda la composición de un fuerte dinamismo. La influencia artística de Barradas sobre otros artistas españoles contemporáneos es muy notable y evidente como sucede en la obra de Alberto y Dalí. A pesar de residir en Madrid nunca perdió sus contactos con Barcelona como lo demuestran las exposiciones individuales realizadas en esa ciudad donde de nuevo expone en las Galerías Dalmau y el texto del catálogo de esta muestra lo escribe Guillermo de Torre. Su actividad como ilustrador no se limitó sólo a las ilustraciones en publicaciones periódicas sino que también realizó las cubiertas de algunas obras de escritores ultraístas e ilustró otros libros como por ejemplo de Tomás Borrás *Tam Tam*. Durante estos años continúa su trayectoria artística exponiendo en diferentes años de nuevo en las Galerías Dalmau. Sin embargo, y debido a una grave enfermedad regresa a su tierra natal, Uruguay donde falleció. La noticia de su muerte supuso una conmoción en el mundo artístico vanguardista español y sus amigos le rindieron un homenaje en la escollera del puerto de Barcelona y, 4 días después, de nuevo en las Galerías Dalmau se pudo contemplar sus obras en esa exposición póstuma. El año anterior la Galería Dalmau expuso unos dibujos íntimos de Barradas con motivo del encuentro en Barcelona de los “amigos de Ramón Gómez de la Serna”. La misma galería había realizado tres exposiciones del artista uruguayo una en 1920 y otra en 1925. Un hecho destacable es la faceta de escenógrafo que llevó a cabo junto a Martínez Sierra en el teatro Eslava. Esta es amplia ya que hizo carteles, ilustraciones de libros, guiñoles en los teatros para niños. El arte de este artista está en continua experimentación. Sus obras son siempre de una gran delicadeza, sensibilidad y también sincretismo. Se arriesga en sus creaciones sin temor a ninguna innovación, es más ama experimentar nuevas formas.

BARTOLOZZI, SALVADOR. (Madrid 1882- México D.F.1950)

Pintor e ilustrador, nacido en Italia, consagrado en Francia y que desarrolla su más importante etapa artística en España. Hijo de padre italiano que trabajaba en el taller de vaciado y reproducciones artísticas que su padre vende para posteriormente ser nombrado jefe del taller de vaciado de la Academia de San Fernando. Salvador recibe clases en dicha Academia. En 1901 viaja a París donde trabajó como dibujante hasta 1906, si bien en un principio sus obras las firmaba otro, aunque pronto comenzó a realizar trabajos y a firmarlos con su propio nombre. En 1909 trabaja para la editorial Calleja, donde comienza a ilustrar la famosa revista Pinocho que comienzan a publicarse en Madrid el 22 de febrero de 1925 y de la que fue director artístico en 1917, previamente, en 1912 había remodelado la imagen de la publicación. Cargo que le permite viajar a París y Berlín donde entra en contacto los artistas que representan nuevas tendencias. La firma de Bartolozzi aparece además en la mayoría de las publicaciones cómicas de esos años como *Buen Humor* o haciendo las historietas de algunos periódicos como el la publicada en *Ahora* “*Las aventuras verás de Chanquete y Barrabás*”. En 1909 también traba amistad con Ramón Gómez de la Serna y se convierte en un incondicional de la tertulia del Café Pombo y realiza las cubiertas de diversas obras de Ramón como las de *Tapices*, *El Rastro*, *Senos*. *El Circo* (1918) *El Doctor inverosímil*. *El Ruso*. Era igualmente asiduo a las tertulias del Café Pombo. Al año siguiente, en 1919 obtiene el primer premio en el Concurso de Carteles del Círculo de Bellas Artes, un cartel no exento de polémica, pero que fue elegido debido al atrevimiento del tema y al dominio de la técnica. El tema elegido rompía los tradicionales esquemas de señoritas en traje de baile, más o menos a la moda con antifaces o las tradicionales máscaras. Sin embargo, y a pesar del premio Bartolozzi tuvo que ver como su obra era relegada y su cartel no fue el que se colgó para el Baile de Máscaras. En todos estos trabajos predomina cierto simbolismo En 1928 inicia la publicación de la serie infantil *Las aventuras de Pipo y Pipa*, en el semanario *Estampa* y que en repetidas ocasiones van a ser llevadas al teatro para deleite de los niños. También se adentró en el ámbito de la escenografía realizando los decorados para *Ligazón* de Valle Inclán y *La Comedia nueva* de Moratín, *La zapatera prodigiosa* de García Lorca En 1933 participó en la Primera Exposición de Arte Revolucionario en el Ateneo de Madrid y se adentró en el cine de animación con sus personajes ya citados de *Pipo y Pipa*. También es uno de los artistas seleccionados para participar en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París en 1937. Durante la Guerra Civil permaneció fiel al Gobierno legalmente elegido y al final de la misma tuvo que exiliarse primero a Francia y posteriormente a México. Según Mariano Sánchez Palacios, Bartolozzi es un dibujante polifacético que trata cualquier género, el del cartel, la ilustración tanto infantil como para adultos. Siempre busca innovar sus creaciones para adaptarse a los cambios y evolución del arte en esos años. Para los críticos de esos años como por ejemplo Margarita Nelken, en su obra *Glosario* destaca que el mundo creado

por este artistas es un mundo de una sencillez clara y fina. De hecho sus figuras son sencillas en todo.

Lega su obra a pesar de no haber podido regresar a España al Museo Municipal de Madrid.

BATLLE AMETLLÓ, ESTEBAN (Seo de Urgell, Lérida 1871-Barcelona 1945).

Pintor y especializado en pintura de género y también trabajó como copista. Fue nombrado conservador en 1912 conservador del Museo de Bellas Artes de Barcelona y realizó exposiciones colectivas como la de Barcelona de 1919 así como otras individuales.

BEBERIDE, NORBERTO. (Villafranca del Bierzo, León 1908-1991).

Pintor, ilustrador, caricaturista. Trabaja desde muy joven en *La luz de Astorga, el Faro de Vigo, y el Pueblo Gallego*. También en otras publicaciones humorísticas como *Buen Humor, Gutiérrez*. Hizo las cubiertas para algunas de las obras de Ramón Gómez de la Serna como *El torero Caracho* (1926) *Greguerías escogidas* (1926) *6 falsas novelas* (1927) y *El caballero del hongo gris* (1928) todos ellos editados en París donde el artista residió durante un tiempo. “Trabaja en esta ciudad para la editorial Agencia Mundial de Librería. Según Bonet este dibujante practicó un tipo de caricatura geometrizada con presencia ocasional de collages que él calificaba como grafidias. En 1929 expuso en el Círculo Mercantil de su ciudad y en 1930 se trasladó a Ciudad Real para posteriormente vivir en Madrid. En esta ciudad en 1933 en los Salones del *Heraldo* realiza una exposición individual y otra en el Ateneo. Una vez finalizada la Guerra Civil, su obra toma otro rumbo y se hace de carácter naturalista.

BENET PONCE, MANUEL. (Valencia 1910-¿?

Pintor y cartelista, Pérez Contel lo considera un artista de temperamento sensible y de gran cultura plástica con una singularísima estética. Trabajó para diversas editoriales como por ejemplo Espasa Calpe, Mundo Latino, Renacimiento. Destacó también por sus grabados. Cursó sus estudios, como muchos otros de sus compañeros valencianos en la Escuela de San Carlos de Valencia, se trasladó a Madrid, aunque su meta era París adonde no pudo llegar debido a la oposición paterna que consideraba que Francia no era un buen lugar debido a que estaba en Guerra con Alemania. En 1933 ganó la oposición para ser profesor de dibujo en Madrid. Fue miembro de la denominada Vanguardia Valenciana de los años 30. Efectúa su primera exposición en Valencia en la Sala Estil y posteriormente en la Sala Nike. Durante la Guerra Civil prestó sus servicios a favor de la República y trabajó para la Junta de Defensa del Patrimonio Artístico Español como grafista y maquetista de las publicaciones de dicha Junta. Por mandato de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, dirigido por Josep Renau, se editaron ocho folletos con textos y gráficos preparados por las Juntas de Protección del Tesoro Artístico Nacional. Entre estos folletos realizados en huecograbado hay que destacar los siguientes títulos. *Protección del Tesoro Artístico Nacional. Disposiciones Oficiales* (1937). *Protección del Tesoro Artístico Nacional A las Academias y Centros de Cultura* (1937). *Los*

Jardines de Brihuega. Javier de Winthuysen (1937). Testimonios extranjeros (1937) Propaganda Cultural (1937). El Museo de Orihuela. Trabajos de la Junta del Tesoro Artístico de Murcia. Trabajos del Tesoro Artístico de Castellón. Trabajos realizados por la Junta de Alicante. Protección del Tesoro Artístico Nacional. La colección Larrea. Al final de la Guerra fue profesor de dibujo en el Instituto Luis Vives de Valencia. Fue considerado un dibujante magistral y obtuvo el Premio Nacional de Grabado. Como dibujante comprometido trabajó en los Servicios de Defensa del Patrimonio Artístico Español como maquetista y grafista de dichas publicaciones. Las cubiertas que el diseñó son ejemplos modélicos en su género.

BIMBO

BLANCO, S.

BOADA CASTAÑET, JOAN

Dibujante catalán de la primera mitad del siglo XX. Participó con sus trabajos en exposiciones colectivas como la VI Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona de 1917

Nota: Hay otro artista que se llama Pascual Boada y que expone en 1933.

BOADA, J.M.

BOIX, A (Boix Oviedo, Arturo) (Valencia 1887-10 de noviembre de 1965)

Escultor, pintor y decorador. Comenzó su formación artística en el campo de la escultura y el dibujo debido a su trabajo en los talleres artesanales de lápidas y de imaginería religiosa. Su espíritu aventurero le llevó a recorrer diferentes ciudades como París, Roma y Milán donde conoce los más importantes museos de estas ciudades. En 1915 partió a Cuba como emigrante y se estableció en La Habana donde se dedicó a la decoración y a la escultura y también fue considerado un destacado dibujante y un caricaturista. En 1916 obtuvo el Primer Premio en el Concurso de Dibujo convocado por el Centro Valenciano de La Habana. En esta ciudad destacó como decorador, elegante dibujante y caricaturista. Fue muy alabado en la revista cubana *Camagüey Gráfico* que lo consideraba una de las más firmes promesas de la gráfica. Una vez regresado y establecido en su ciudad natal, montó un taller de decoración y de escultura. De sus trabajos hay que destacar la decoración del Casino de Castellón y de los cines Tyrís, Capitol, Rex y Coliseum de Valencia. Fue uno de los artistas que participó en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de 1937. También trabajó en la editorial Sempere. Después de la Guerra Civil trabajó como dibujante para la empresa Juan Martínez Medina y realizó algunas fallas.

BON (Bonet Sintes, Román) (Barcelona 1886-1967)

Dibujante, pintor, ilustrador, cartelista, humorista gráfico. Fue un caricaturista excepcional y colaboró desde su juventud en revistas infantiles en los que firmaba

con el seudónimo de Bo i Net o Xrei y también Alí-Bufa. Con el seudónimo de Bon hizo una exposición en Bilbao sobre dibujos y apuntes urbanos. En 1925 obtuvo la Medalla de Oro por los carteles anunciadores de la Exposición Internacional de Barcelona. En 1927 viajó a Nueva York donde expuso sus obras. A lo largo de su vida obtuvo diferentes galardones y participó en la Exposición de 1929. De formación artesano en sus inicios colaboró en la revista *Papitu* y en *L'Esquella de Torratxa* así como en *Impresiones* y en *Patufet*. También colabora en algunas publicaciones de erotismo barato. Cuando se trasladó a Madrid frecuentó con asiduidad la tertulia de Pombo. De esta relación con Ramón Gómez de la Serna son algunas de las cubiertas que realizó para las obras de éste. A finales de los años 20 residió algún tiempo en Nueva York donde consiguió que le encargaran algunos trabajos relevantes. Reconocido entre los artistas vanguardistas de su tiempo, algunos de ellos le dedicaron bien libros o también poemas. Durante la Guerra Civil vivió en Barcelona, ciudad en la que también transcurrió la postguerra dedicándose a la pintura. Murió si bien homenajeado, no con la fama y la notoriedad artística que tuvo en los primeros años del siglo XX. Una de sus exposiciones realizada en los primeros años del siglo XX en 1914 en el Centro de Lectura de Reus tuvo una muy favorable acogida por parte de los críticos dado que todos remarcar su personal estilo. Este artista fue toda su vida un bohemio e incansable viajero. De hecho se desplazaba a todas partes en una roulotte que constituía su estudio ambulante. Su obra muestra una forma personal de interpretar el constructivismo cubista que finalmente desembocaría en una estilización expresionista. En el tratamiento del color éste está ordenado según un equilibrio de zonas planas y distorsiones geométricas con una clara influencia Fauve. Este artista admiraba a Cézanne, Picasso y Nonell. En la década de los años 50 se volcó en la pintura y realizó una exposición de sus obras presentada por el crítico Ángel Marsá en las Galerías "El Jardín". Igualmente, en esa década recibió una serie de homenajes para reconocer su figura como artista bohemio catalán. Una vez fallecido, también le hicieron una serie de exposiciones póstumas como la celebrada en 1977 por el Reial Cercle Artistic. Su obra pictórica refleja la influencia del constructivismo cubista que, posteriormente, derivará hacia una estilización expresionista. Era un artista que sentía una profunda admiración por Cézanne, Picasso y Nonell. En la prensa gráfica las colaboraciones de Bon se centraron en *la Gaceta Literaria*, *Buen Humor*, *Nuevo Mundo*. Su estilo pasa del modernismo a formas geométricas y posteriormente más sincréticas.

BORES, FRANCISCO (Madrid, 1898-París 1972)

Pintor. Sus primeras enseñanzas artísticas provienen del pintor Cecilio Pla y de su paso por la Academia Libre de Julio Moisés, frecuentada también por Benjamín Palencia y Salvador Dalí. Sus amigos de los años veinte recuerdan a Bores como una persona retraída y silenciosa. En un principio practicó el postcubismo. También colaboró en algunas publicaciones ultraístas con ilustraciones realizadas con la técnica del grabado xilográfico, cercanas al expresionismo que se publicaron en

Alfar, Proa, Plural, Horizonte. También realizó algunas cubiertas para la publicación orteguiana *Revista de Occidente*, y para la editorial de ese nombre hay que destacar la realizada para *El Decamerón negro* de Frobenius. En 1925 participó en la Exposición de Artistas Ibéricos en Madrid. En ese mismo año trasladó su residencia a París donde trabajó para diversas galerías de esa ciudad, hasta ser artista de la Galería Simón llegando incluso en algunas ocasiones a afrancesar su apellido como Borés. En algunos momentos del desarrollo de su obra pictórica también se puede encontrar cierta influencia surrealista, Según Juan Manuel Bonet fue uno de los pocos españoles que tuvo el apoyo de la prestigiosa revista francesa *Cahiers de l'Art* puesto que Teriade le dedicó sendos artículos en 1927 y 1931. También ilustró libros como el que incluye Ernesto Jiménez Caballero en *Hércules jugando a los dados*. Su relación con el mundo de la imprenta en esos años también se hace extensiva a diversas colaboraciones con publicaciones periódicas como *Cruz y Raya*, *La Gaceta Literaria*, especialmente el número dedicado al centenario de Francisco de Goya. Su estancia en París no le impedía seguir participando en las exposiciones más señeras que en ese momento se realizaban en España como la exposición celebrada en el Botánico de Madrid en 1929 y en 1930 en la exposición, también colectiva, de Arquitectura y Pintura Moderna celebrada en San Sebastián. Igualmente aparece su nombre en las exposiciones realizadas en el extranjero por la Sociedad de Artistas Ibéricos como la de Copenhague, Berlín y París. Igualmente realizó diversas exposiciones individuales en el extranjero siempre con gran reconocimiento y ya algunos museos norteamericanos en aquellos años comenzaban a interesarse por la obra de este artista español como el Museum of Modern Art de Nueva York. En 1935 realizó la cubierta para el número 5 de la prestigiosa revista *Minotaure*. Después de la Guerra Civil, regresó a España en algunas ocasiones llegando a exponer en algunas galerías, siendo la más importante la realizada en la Galería Theo en 1973, cuando el pintor ya había fallecido. También los organismos oficiales le hicieron diversas exposiciones como la antológica realizada por la Comisaría Nacional de Museos y de Extensión Cultural o la exposición itinerante de Bores en las colecciones del Estado del Ministerio de Cultura de 1990 con texto y cronología de Juan Manuel Bonet.

BUJADOS, Manuel (Arcadio Manuel Bujados Fernández) (Vivero 1889-Argentina 1953)

Pintor gallego y especialmente bohemio y polifacético casi pianista, médico, ingeniero. Obsesionado en los primeros años de su actividad artística por perversidades imaginativas y lineales, sus primeros dibujos estaban en la línea de motivos de decadencia sexual, posteriormente se convierte, según los críticos del momento es más madura a pesar de que todavía se siente en su obra la tremenda influencia de Beardsley como queda patente en la obra que presenta en el Salón de los Humoristas de 1914. A veces en sus dibujos aparecen las curvaturas y juego de líneas al dibujar los personajes femeninos que generalmente emergen de fondos

irreales, vestidas con vestuarios fantásticos. Posteriormente, participó en otros Salones de los Humoristas, como el VI celebrado en 1920.

BURMANN

Su formación artística la obtiene en su país natal, Alemania donde llegó a ganar una medalla de oro. Pronto comenzó a viajar por Italia, Turquía, Suecia y España donde estuvo en Cádiz y en la Costa Brava, lugar muy apreciado por los artistas extranjeros que visitaban nuestro país. También estuvo un tiempo en Granada y fue donde se produjo su encuentro con Martínez Sierra y comenzó a trabajar en las escenografías de las obras que se representaban en el Teatro Eslava logrando unos efectos que hasta la fecha ningún otro escenógrafo había realizado en España. Fue en este arte discípulo de Reinhardt y compañero y colaborador de Sterne como es el hecho de que los actores no representen siempre en el plano del tablado sino que puedan subir y bajar de escaleras y establecer el diálogo desde diferentes alturas.

CAMPO, V L

CAMPS JUNYENT, GASPAR (Igualada 1875-Barcelona 1942)

Dibujante y pintor. Fue alumno en la escuela catalana de la Lonja Completó su formación en París junto al artista Benjamín Constant y Juan Pablo Laurens gracias a una pensión de la Diputación de Barcelona en 1894. Se dedicó a la ilustración y el cartelismo dirigiendo como director artístico la casa editorial Silvent de Tolosa. Sus dibujos suelen estar inspirados en el modernismo con una clara influencia de Mucha. Gran parte de sus obras se publicaron en la revista *Álbum Salón* entre 1897 y 1904. Participó en las exposiciones de Barcelona de 1896, 1898 y 1921.

CARANZÓN, FRANCISCO

CARMONA, DARÍO (Santander 1911- Quito 1976)

Pintor y dibujante. Comenzó su actividad como ilustrador en Barcelona. Algunos de sus trabajos se pueden encontrar en publicaciones catalanas. Posteriormente marcha a Málaga y se hace amigo de Luis Cernuda gracias al círculo de amistades de los amigos de varios de sus hermanos. Pasó una larga temporada en Lisboa y, posteriormente, su obra está fuertemente inspirada por el realismo social. Participó en campañas de propaganda a favor de la República durante la Guerra Civil, lo que, una vez finalizada la contienda, le obligó a exiliarse primero a Francia y, posteriormente a Estados Unidos, México, Chile y, finalmente, Ecuador donde falleció. Según Juan Manuel Bonet es un personaje un tanto enigmático del que se tienen pocas referencias bibliográficas a excepción de la entrevista en la revista *El Europeo* nº33 1991 y el prólogo realizado por José Luis Cano para su exposición en la Galería Dotze Bis de Vilafranca del Penedés en 1993. Participó en la I Exposición de Arte Revolucionario de Madrid en 1933.

Fue una de las figuras más destacadas del surrealismo y en sus obras se percibe un mundo onírico o un mundo mágico. También se puede apreciar la influencia de

Picasso así como un interés por el tema de la maternidad que trata en diferentes obras.

CARRASCO, J

Dibujante del último tercio del siglo XX. Especializado en apuntes de tipo popular

CASAS, RAMÓN (Barcelona 1866-1932)

Desde pequeño mostró una gran afición al dibujo frente a cualquier otro tipo de estudios lo que motivó que su padre, a pesar de ser el único varón de cinco hijos facilitara la tendencia de Ramón y facilitara que fuera su profesor el pintor Juan Vicens, artista que tenía un gran prestigio en Barcelona, que era profesor de la Escuela de la Lonja y que además había obtenido una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864. Cuando Ramón comenzó sus estudios destacó rápidamente por su facilidad para dibujar y también demostró una especial sensibilidad para el color. El primer viaje a París lo realizó en 1882 para completar su formación. En París trabajó en el taller de pintura de Carolas Durand que le hizo profundizar en el conocimiento y técnicas artísticas de los pintores clásicos como Velázquez. Algunas de las obras de esta época son de un fuerte naturalismo. En 1884 pasó una temporada en Granada donde se impregnó del casticismo. La enfermedad del pecho que sufría Casas le obligó a cambiar el paisaje y optar por pasar dos inviernos probablemente los de 1886 y 87 en la estación invernal de Caldetas. Previamente había visitado Madrid. En 1890 se traslada de nuevo a París con dos objetivos, continuar su carrera como pintor y también vigilar el negocio de aguas azoadas que su padre había montado, negocio que causó pérdidas familiares. En París se instala con Rusiñol y Utrillo con los que vive la bohemia de Montmatre donde se habían establecido, si bien en el aspecto artístico se deja más llevar por la influencia simbolista que por la impresionista. Desde 1889 expone en la Sala Parés y sus exposiciones no están exentas de polémica ya que su arte es rechazado por algunos críticos como Miguel y Badía y aplaudido por otros como Raimundo Casellas. Desde 1894 fijó su residencia en Barcelona si bien no rompió los lazos con París pues acudía generalmente en primavera para visitar sus Salones. A finales de siglo, cuando ya se intuía en desastre colonial español, Casas refleja en algunas de sus obras, la lamentable situación del ejército español que llega maltrecho al puerto de Barcelona, desde donde embarcan nuevos refuerzos cuyo ambiente de desolación capta Casas cuando se produce la pérdida definitiva de las colonias de Cuba y Filipinas. Sin embargo, y a pesar de la crisis, Barcelona apuesta claramente por la renovación como lo demuestran las cinco fiestas modernistas celebradas en Sitges entre 1891 y 1899 en las que Casas participa. Otra iniciativa del artista es la creación en 1897 de *Quatre gats* que a imitación de las cervecerías y salas de baile de París también se pretendía que fuera punto de encuentro de nuevos artistas entre los que hay que mencionar a Picasso que expuso sus obras en dicha sala. Igualmente también funda la revista homónima *Quatre gats* publicada durante un breve espacio de tiempo de febrero

de 1898 a abril de 1899, con la finalidad de difundir las nuevas corrientes que pronto fue sustituida por *Pel & Ploma* de mayor duración de 1899 a 1903. Estas publicaciones sirvieron para que Casas diera a conocer sus dibujos y en la actualidad ambas publicaciones son la muestra más sobresaliente del arte del dibujo catalán de principios de siglo pues por todos los críticos Ramón Casas es considerado un excelente dibujante. Casas en sus dibujos prescinde de los arabescos de otros artistas del momento y todas sus obras son más sinceras y auténticas, aunque no prescindan de cierto decorativismo. A partir de los primeros años del nuevo siglo el arte de Casas comienza a decaer ya que se hace amanerado y repetitivo quizás debido, según opinión de sus críticos al deseo de recibir encargos de la burguesía catalana que a pesar de reconocer la valía del artista nunca le encargó muchos retratos prefiriendo a otros artistas menos innovadores. Casas viajó en dos ocasiones a América, donde también recibió diversos encargos, si bien la vida en Norteamérica no le llegaba a seducir. Finalmente muere en 1932 cuando ya se estaba realizando un arte completamente diferente al suyo.

CASAI, XAVIER

Pintor gallego afincado en Tenerife. Firmó el manifiesto *La rosa de los vientos*. En 1928 y fue considerado por algunos críticos como el iniciador de la pintura del siglo XX en Tenerife.

CATALUÑA MIRALLES, JOSÉ (Valencia 1909-1984)

Fue pintor, muralista e ilustrador. Artista afincado en Santander como profesor de Instituto de Enseñanza Media. Son obras suyas las vidrieras reconstruidas de la catedral. Autor de portadas e ilustraciones de libros en los años 30. Ha sido maestro de pintores de Santander donde celebró diversas exposiciones tanto individuales como colectivas.

CEBREIRO, Álvaro. (La Coruña 1903-1956)

Nace el 26 de mayo de 1903 en La Coruña. Comienza sus estudios en la Escuela de Comercio que termina abandonando para dedicarse al dibujo y la pintura. Desde muy joven sufre una extraña alopecia que desde muy joven le deja completamente calvo e incluso sin cejas. Esa calvicie total hace que se cubra la cabeza con una gorra que además se convertirá en un signo de identidad propio. Pronto se interesa por el movimiento renovador de las artes, incluyendo arte y literatura de Galicia que se produce en los años veinte. Comienza su labor de portadista con la ilustración de la cubierta para la obra de Jaime Quintanilla *Alen* 1921 (p. 24) que luego fundaría la editorial Céltiga para publicar un número mensual en la que se alternarían obras de teatro, novela y poesía en la que Cebreiro hace algunas cubiertas. Otras cubiertas de Cebreiro son para Libredón que ofrecía la caricatura de un autor junto a un dibujo el título es *Conceion singela d'ó Ceo*. Colabora como

director artístico en la Revista *Ronsel*. Partió para París donde al parecer se interesó por la pintura japonesa aunque de su estancia en París no relató apenas nada. Durante los años cuarenta está en un segundo plano aunque sigue con todas sus inquietudes intelectuales. Fallece el 9 de noviembre de 1956 a causa del recrudecimiento de la tuberculosis que había padecido desde hacía años.

CHEZ

CIDÓN NAVARRO, FRANCISCO DE (Valencia 1871-Tarragona 1943)

Pintor y cartelista. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y amplía sus conocimientos en París, Roma y Viena. Sorolla ejerce una gran influencia en su pintura especialmente en la de paisajes y en la de escenas costumbristas. Participa en diversas exposiciones como las Nacionales de 1904 y 1906 obteniendo menciones honoríficas en Pintura y Segunda Medalla en Artes Decorativas. Posteriormente se trasladó a Tarragona donde ejerció como profesor de Instituto de Enseñanza Media. También tuvo un notable trabajo como cartelista y como ilustrador de publicaciones y revistas y también fue conocido como creador de exlibris. Expuso sus dibujos en Barcelona en la Galería Parés en 1905.

CLIMENT (Seud. de Enrique Climent Palahi) (Valencia 1897-México D.F.1980)

Dibujante, pintor, grabador, ilustrador y escenógrafo. Estudió en la Escuela de San Carlos a pesar de la oposición de su padre que no quería que el hijo fuera artista por lo que le negó toda ayuda económica. De Valencia se trasladó a Madrid, donde se matriculó y continuó sus estudios en San Fernando. Participó en las Exposiciones Nacionales. En los años veinte se traslada a Barcelona y en 1928 expone en la Galería Dalmau. En Madrid expuso en solitario en el Salón Nancy y trabajó para *Blanco y Negro* y *Prensa Española* así como también publica tiras en el periódico *El Sol*. En la ciudad de Madrid entra en contacto con círculos de tendencias artísticas avanzadas como los artistas de la Escuela de Vallecas como Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, Bores y Cossío que frecuentaban la tertulia del Café del Prado, junto al Ateneo de Madrid. También estableció contacto con los artistas que trabajaban para la revista "*Alfar*" y que se reunían en la tertulia del Café de la Glorieta de Atocha. Durante su estancia en Madrid mostró sus obras en los Salones de Artistas Independientes del Heraldo de Madrid. Su primera exposición individual la hace en la Galerías Layetanas de Barcelona y posteriormente realizó otra en la Galería Dalmau. En ambas exposiciones los críticos destacaron el deseo de renovación de su obra. Climent había abandonado la influencia de Sorolla que fue su guía durante los primeros años de su trayectoria artística. Posteriormente en 1924 se traslada a París donde estuvo trabajando como escenógrafo e impregnándose de las nuevas tendencias que inundaban la capital francesa. De regreso a Madrid, participó en la tertulia del Café de Pombo liderada por el escritor Ramón Gómez de la Serna. Posteriormente se integra en la Sociedad de Artistas Ibéricos y su nombre suele aparecer en todas las

manifestaciones artísticas realizadas por este grupo, auténtico motor de la renovación artística en nuestro país. Dentro de las exposiciones colectivas se puede destacar su presencia en el *Salón de los Novecentistas* que se celebró en el Ateneo Mercantil de Valencia y en la *Primera Exposición de Arte Revolucionario* que se celebró en el Ateneo de Madrid. Fue fundador de la AGAP (Agrupación Gremial de Artistas Plásticos) y en el extranjero mostró sus obras en las exposiciones colectivas realizadas por la Sociedad de Artistas Independientes. En 1931 obtuvo la plaza de profesor de dibujo en el Instituto Salmerón de Barcelona ciudad que sólo abandonó en 1939 para partir para el exilio. Políticamente su postura fue claramente a favor de la República y colaboró a las órdenes del subcomisario Gabriel García Maroto. También realizó diversos carteles y dibujos de propaganda y participó en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937. Colaboró en diversas publicaciones como *Heraldo de Madrid*, *Blanco y Negro*, *La Esfera*, *Luz*, *Atlántico*, *La Gaceta Literaria*, *Hoja Literaria*, *Noreste*. Al finalizar la Guerra Civil, tuvo que exiliarse y pasó un tiempo en los campos de concentración franceses. Posteriormente marchó a México, junto a tantos otros españoles republicanos. En México contrajo matrimonio y continuó su labor artística con la que obtuvo un reconocimiento en ese país, donde realizó numerosas exposiciones. Posteriormente regresó a España y se estableció en Altea, aunque finalmente regresó a México donde falleció. Fue un enamorado del grabado. Sus obras son de un naturalismo post cubista y posteriormente su colorido es de una gran riqueza. Expuso sus obras pictóricas en Barcelona en diferentes galerías como las Galerías Laietanes en 1925, en la galería Dalmau en 1928.

COSSÍO Y MARTÍNEZ FORTÚN, MARIANO (Valladolid 1890-1960)

Pintor, hermano de Francisco y de José María. En 1910 traslada su residencia a Madrid donde comienza a estudiar Arquitectura pero que abandona para dedicarse a la pintura que comenzó a estudiar con Eduardo Chicharro. Estuvo durante la década de los años veinte y treinta en su finca de Palencia. Su amigo Cristóbal Hull desde su llegada a Valladolid en 1924 ejerció una gran influencia sobre su persona. En 1928 expuso en el Museo de Arte Moderno y posteriormente en Santander y en Palencia. Durante los años treinta participa con asiduidad en las Exposiciones Nacionales y en los Salones de Otoño. Según Bonet la pintura de esos años es postcubista y también tiene cierta concomitancia con el realismo mágico. Como ilustrador realizó la cubierta para el libro *Nuestra luz entorno* de Teófilo Ortega. Desde 1933 a 1935 obtuvo plaza como profesor de dibujo en el Instituto Nuevo de Valladolid, y, posteriormente, obtuvo la plaza de catedrático de dibujo en el Instituto de La Laguna en las Islas Canarias. En esta ciudad fue también profesor en la Escuela de Bellas Artes. A partir de ese momento sus trabajos son netamente académicos y sus deseos renovadores quedan completamente marginados.

COSSÍO, PANCHO. (Seud. de Francisco Gutiérrez de Cossío) (San Diego de los Baños, Cuba 1894-Alicante 1970)

Pintor. Nació en la Isla de Cuba pero de una familia cuyos orígenes eran cántabros que además regresaron en mismo año del nacimiento de Pancho. Las primeras enseñanzas artísticas las recibió en Cantabria junto a Francisco Rivero. Trasladado a Madrid, su maestro fue Cecilio Pla. Fue un habitual de las tertulias del Café Platerías. En 1921 realizó su primera exposición individual en el Ateneo de Santander, si bien todavía sus obras tenían una neta inspiración naturalista. Sin embargo, el siguiente año y en la misma Sala del Ateneo de Santander presentó su segunda individual, en este caso de marcado carácter cubista y con cierta influencia de la obra de Barradas o los Delaunay, pero todos ellos cercanos al Ultraísmo. Según Bonet, el Ultraísmo se mostraba incluso en la tipografía del catálogo, y además, la crítica del momento también calificó a esta segunda exposición de Cossío como de Ultraísta o Futurista. Hizo también ilustraciones ultraizantes para diferentes libros como *Hampa*, *Ternura* y al parecer también la cubierta para la obra de Gerardo Diego *Imagen*, donde el poeta le dedica un poema. Posteriormente Cossío celebró otra exposición individual en el Ateneo de Madrid y, posteriormente, partió para París donde tuvo que compartir el estudio primero con Ucelay, y luego con Esplandiú y Tono. Durante su estancia en París sufrió, como muchos otros artistas, la influencia de Picasso y del cubismo, aunque también se pueden ver ciertas influencias surrealistas y abstractas. Cossío enjuició las obras de esta etapa como obras de marcadas por un neo romanticismo. Pero París no sólo influencia de nuevas visiones su pintura, sino que también le permitió realizar exposiciones individuales en diversas galerías de la capital francesa. Como ilustrador gráfico fue colaborador de *Alfar* y *Litoral*. También participó en la exposición realizada en el Botánico en Madrid y en la exposición de arquitectura y pintura moderna de San Sebastián. Fue actor en algunas películas de Luis Buñuel como el *Perro andaluz* y *La Edad de Oro*, si bien terminó su relación con Buñuel al criticar duramente la Edad de Oro. La Junta de Ampliación de Estudios le concedió una beca para ampliar su formación en Estados Unidos, si bien, el artista, renunció a la misma. Durante los años previos a la Guerra Civil, Cossío se alineó decididamente junto a Falange Española. Durante la contienda fue Jefe de Prensa y Propaganda del bando de los sublevados. Según Bonet, y a pesar de la gran calidad de la obra realizada en París, es más conocida la obra realizada durante la Post Guerra, en Madrid, en los altos del Edificio Capitol.

DALÍ, SALVADOR (Figueras, Gerona 1904-Púbol, Gerona 1989)

Pintor y uno de los artistas españoles más internacional representante del Surrealismo. Fue un artista precoz, que a muy temprana edad ya colaboraba como ilustrador en la revista *Stadium*. En 1921 realizó varias ilustraciones para cubiertas de libros. En 1922, trasladado a Madrid, ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de la que fue expulsado en 1923. Posteriormente fue readmitido y expulsado definitivamente en 1926. Frecuentó otras academias como la Academia Libre de Julio Moisés, donde coincidió con Francisco Bores y Benjamín Palencia.

Residió durante su estancia en Madrid, en la Residencia de Estudiantes lo que le permitió establecer una íntima amistad con Pepín Bello y Luis Buñuel del que hizo un retrato. También tuvo una estrechísima relación con Federico García Lorca que le visitó con frecuencia en Cadaqués y además le dedicó una oda en la *Revista de Occidente* y un poema a la hermana de Dalí Ana María. Durante estos años Dalí asimiló la influencia de diversos artistas como Barradas. Participó en la Exposición de Artistas Ibéricos de Madrid. En 1926 realiza su primera exposición individual en La Galería Dalmau en Barcelona. En 1926 viajó por primera vez a París donde Óscar Domínguez le presentó a Picasso. Los primeros cuadros surrealistas se fechan en 1927 donde además los expone en el Saló Tardar, año en el que también realiza los decorados para la obra *Mariana Pineda* de Federico García Lorca. En 1928 viajó de nuevo a París donde pudo entrar en contacto con pintores surrealista, y ese mismo año firmó junto con Gash y Montanyá el *Manifest groc* así como con una conferencia inauguró ya sus posteriores escándalos. En 1929 se integró plenamente en el grupo de artistas surrealistas y realiza su primera exposición individual en París en las Galerías Goemans. En este mismo año también participa con su amigo Buñuel en la realización de la película *Un perro andaluz* y conoce en el verano a Gala, por entonces esposa de Eluard. Al año siguiente también colabora en *La Edad de Oro*, nuevamente de Buñuel y pronunció en el Ateneo de Barcelona su famosa conferencia *Posició moral del Surrealisme*. Durante los años treinta es frecuente encontrar la firma de Dalí bien como redactor de textos o bien como dibujante en diversas publicaciones como *Butlletí*, *Cahiers d'Art*, *Cahiers de Belgique*, *Circunvalación D'ací i D'allà*, *Espanya*, *Gaceta literaria*, *Hélix*, *Litoral*, *Martín Fierro*, *Gaceta del Arte*, *Meridiano* y *Minotaure* donde en 1933 publicó sus opiniones sobre la arquitectura modernistas con fotografías de obras de Gaudí realizadas por Man Ray. Dalí también editó una serie de libros casi todos editados en París y el titulado *La conquête de l'irrationnel* que se publicó simultáneamente en París y en Nueva York. Según Juan Manuel Bonet, los años más destacables en el campo de la ilustración de libros realizada por Dalí es la de los años treinta y especialmente digno de mención es el año 1934 cuando realizó para Albert Skira 30 aguafuertes para *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont. Sus ilustraciones también acompañaron los textos de otros artistas y escritores surrealistas como Eluard y Breton. De nuevo según Juan Manuel Bonet la gran aportación al surrealismo de Salvador Dalí fue su método paranoico crítico y sus objetos que fueron algunos de ellos expuestos en París en 1936 en una exposición de arte surrealista. En 1934 pintó una obra premonitoria sobre la futura Guerra Civil Española *Construcción blanda con judías cocidas. Premonición de la Guerra Civil*. Debido a una actitud ambigua respecto a la situación política rompió con los surrealistas. La Segunda Guerra Mundial la pasó en Nueva York y regresó a España en 1948 y mostró su total consonancia con el régimen de Franco. Debido a su actitud fue criticado por otros artistas y escritores españoles más comprometidos hasta tal punto muchos de ellos tuvieron que exiliarse. Juan Ramón Jiménez fue muy crítico con la actitud de Dalí. De Dalí existente una abundante bibliografía e

infinidad de catálogos de exposiciones debido a su larga trayectoria artística y a lo prolijo de su producción.

DARAGNES, GABRIEL (Jean Gabriel) (Bordeaux 1886-Neully1950)

Pintor de paisajes, acuarelista, grabador e ilustrador. En la pintura destacan su paisajes de los Pirineos. Se interesó por el arte de los libros y pronto trabajó como impresor y también como ilustrador. Participó en los Salones de Otoño de su país. Dentro del grabado destacan sus aguafuertes y sus grabados a buril. Hay excelentes ediciones de libros ilustrados por este artista. P. Mac Orland fue su amigo y realizó el prólogo de la obra *Catalogue des oeuvres de J. G. Daragnes* París, Manuel Brueker, 1956.

DEHESA DE MENA, JOSÉ JESÚS

Expone sus obras en la I Exposición Libre de Bellos Oficios celebrada en Madrid, en 1919 en el Salón del Círculo de Bellas Artes y también participa como dibujante en los diferentes Salones de los Humoristas que se celebran en Madrid donde destaca por la delicadeza de sus obras como su modernismo.

DELGADO, A

DEMETRIO (Seud. de Demetrio López Vargas) (Lorca 1885-Murcia 1960)

Dibujante, ilustrador de humor gráfico, historietista, guionista, periodista. Mujeriego. Fundó el Sindicato Autónomo de Periodistas y también algunas revistas satíricas como *El Viejo Verde*, *Varieté* y su serie *Lolín y Bobito* se llevó a Unión Radio. También colaboró en otras publicaciones como *Crónica*, *Cosquillas*, *Muchas gracias*, *La hoja de parra*, *Blanco y negro* y para la revista *Gracia y Justicia* en la que la historieta es una potente arma política y en la que también Demetrio colabora en sus páginas junto a Galindo y Morán arremeten contra Azaña y otros políticos republicanos. También colaboró en el *Diario Informaciones*. Siempre mostró una gran facilidad para el dibujo y estableció un modelo de mujer provocadora, exuberante y dominante que siempre sometía y tiranizaba a un pequeño hombrecillo que era presa fácil para esta mujer.

DÍAZ, ALBERTO

D' HOY, (JOSÉ MARÍA DEL HOYO) (Madrid 1885-1954)

Dibujante y caricaturista, ligado al mundo teatral fue colaborador habitual en la prensa madrileña como *La Esfera*, *Flirt*, *El Duende*. Participa como caricaturista en el Segundo Salón de los Humoristas, celebrado en Madrid, en 1915 en el Salón Moderno así como en los sucesivos Salones de los Humoristas como el VI en cuyo catálogo se dice que este artista comenzó caricaturizando a los cómicos y finalmente acabó vistiéndolos.

DOMÍNGUEZ, ÓSCAR (La Laguna, Tenerife1908- París 1957)

Pintor y creador de objetos. Fue uno de los artistas surrealistas junto con Dalí y Miró más importantes de España. En 1927, tras haber vivido en Gran Canaria,

realizó su primer viaje a París como representante de su padre, hombre de negocios que comerciaba con los plátanos, fruta típicamente canaria. En 1928 expuso en Santa Cruz de Tenerife, y en 1929 estableció su residencia de forma definitiva en París. Su primera exposición individual exclusivamente surrealista la realizó en Santa Cruz de Tenerife, organizada por la *Gaceta del arte* en la que también colaboró escribiendo artículos. En 1930 se incorporó al círculo de Breton. En todas las obras de estos años se ve una clara influencia de Dalí. En estos años también son muy notorios sus objetos. En 1935 participó en la Exposición Surrealista de Gran Canaria. Inventor de una técnica de azar la decalcomanie o calcomanía la utilizó por primera vez para la cubierta de Westerdahl sobre Baumeister. Hizo también algunos carteles que fueron rechazados. En 1935 participó en la Exposición Surrealista de Santa Cruz de Tenerife y firmó un manifiesto. Posteriormente visitó Barcelona y estableció amistad con la pintora Remedios Varo. En 1936 ilustró con aguafuertes la obra *La hampe de l'imaginaire* de Hugnet y en ese mismo año participó en la Exposición de Arte Contemporáneo organizada por ADLAN en Tenerife. Al estallar la Guerra Civil estaba en sus Islas, donde estuvo escondido hasta que pudo marchar a París, ciudad donde prácticamente vivió hasta su muerte. Hizo diferentes cubiertas, son de destacar las realizadas para algunas obras de Agustín Espinosa como *Crimen y Romanticismo y cuenta nueva*. Durante la II Guerra Mundial pasó un tiempo cerca de Marsella donde colaboró con el grupo surrealista clandestino La Main a Plume. Posteriormente rompió con este movimiento y con Bretón.

DUBÓN PORTALES, LUIS (Valencia 1892-1952)

Dibujante pintor, ilustrador, cartelista, guionista y constructor de fallas. Desde la infancia demostró grandes facultades para la pintura y por ello su padre intentó matricularlo en la Escuela de San Carlos de Valencia pero no pudo debido a su corta edad, pues contaba sólo 14 años. Cuando contrajo matrimonio en 1914 se dedicó por completo a la pintura profesional por lo que realizó retratos por encargo. Como ilustrador colaboró en revistas de renombre como *Macaco*. En 1920 participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes y se encargó de la cubierta de la portada anual de la revista de la Feria de Valencia. Realizó innumerables exposiciones. De 1922 a 1932 se traslada a Madrid donde ocupa la dirección artística de la fábrica de perfumes Floralia y comienza a trabajar para la Editorial Aguilar y se dedica a la publicidad gráfica hasta su regreso a Valencia en 1932. En 1933 comienza en Valencia su actividad como artista fallero. Durante la Guerra Civil realizó algunos dibujos y caricaturas en defensa de la República. Al final de la Guerra regresó a Valencia y trabajó en publicidad y de nuevo para la Editorial Aguilar. Fue el gran precursor de la historieta valenciana. Creador de la contracubierta del suplemento *Los chicos del Mercantil Valenciano* (1929). Exquisito animalista que terminó dedicándose al mundo de las fallas. Estudió en la Escuela de San Carlos de Valencia. En 1935 colabora como dibujante para la revista valenciana *Niños*. Generalmente sus obras se distinguen por sus trazos lineales y

por la utilización de ornamentación animal. Según los críticos y familiares que han intentado reivindicar de nuevo el arte de Dubón creen que no se le tuvo le consideró tal y como debía de ser debido al hecho de ser republicano, si bien críticos anteriores a la contienda como José Francés le consideraban como un artista sensible y sus obras eran de una extraordinaria delicadeza. Sus obras adolecen de cierto esteticismo decorativo.

ECHEVARRÍA, JUAN DE (Bilbao 1871-Madrid 1931)

Pintor conocido por tener pleno dominio del retrato y de los bodegones. En los retratos nos dejó la imagen de grandes literatos de esos años como Ramón del Valle Inclán, Miguel de Unamuno, Pío Baroja y Azorín.

ESPERT ARCOS, JOSÉ (Villamarchante, Valencia 1907-México 1951)

Pintor, dibujante y cartelista Hijo del compositor Espert conocido por sus cuplés que lograron gran popularidad. Estudió en la Escuela de San Carlos de Valencia, donde conoció a otros artistas plásticos como José Renau que le introdujo en los círculos más renovadores del panorama artístico. Expuso, al igual que otros artistas vanguardistas de la época, como Manuela Ballester, sus obras en la Sala Blava de Valencia y en el Ateneo Mercantil de Valencia. Realizó importantes carteles lo que le hizo pertenecer a la Peña El Sifón. Además sus trabajos como cartelista le sirvieron para obtener algunos premios como el Premio del Patronato Nacional de Turismo de Madrid, donde se estableció y trabajó para la Agencia de Publicidad Alas. Esta labor de cartelista la continuó durante la Guerra Civil realizando diversos carteles en apoyo de la República Española en el Taller de Propaganda Gráfica que se formó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Casi todos sus carteles llaman a la defensa de Madrid y fueron encargados por Izquierda Republicana y por la Junta Delegada de la Defensa de Madrid. Diseñó también una serie de medallas para premiar diferentes valores en las filas republicanas como la “Medalla del deber, “Medalla del sufrimiento por la patria “o “Medalla de la Libertad”. Al finalizar la Guerra Civil se exilió en México donde continuó con su actividad de cartelista para una empresa de distribución de películas cinematográficas (Filme X) También realizó otros trabajos pero al parecer no tan acordes con su capacidad artística para poder sobrevivir. No obstante fue uno de los cartelistas más conocidos de México y allí obtuvo diferentes premios conseguidos con sus carteles. En el aspecto político fue siempre se mantuvo fiel a sus ideas liberales de justicia y libertad que le impidieron poder vivir en la España franquista de postguerra.

Agramunt Lacruz, Francisco. *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*.

ESPINOSA, AGUSTÍN (Puerto de la Cruz, Tenerife 1897-Los Realejos, Tenerife 1939)

Prosista y poeta. Fue un miembro destacado de la vanguardia canaria y destacado escritor. Estudió Filosofía y Letras. Durante su estancia en Madrid conoce a Jiménez Caballero y entra en contacto con los círculos de la vanguardia madrileña. En 1926 estuvo pensionado en Bucarest y entre 1927 y hasta el final de su vida estuvo destinado como profesor en diferentes institutos de Enseñanza Media. Fue redactor de *La Rosa de los vientos* cuyo manifiesto firmó en 1928. Su primer libro fue *Lancelot 28^a-7^a* con prosa cubista lo publicó en 1929. Durante ese año también viajó a París y contestó a la encuesta de la *Gaceta literaria* sobre las vanguardias. Otro libro destacado es *Crímen* con cubierta de Oscar Domínguez y una de las obras más importantes del surrealismo español y que provocó según Juan Manuel Bonet un gran escándalo. Favoreció el viaje de los surrealistas franceses a las Islas Canarias. Tuvo una serie de proyectos no realizados como es el álbum con Maruja Mallo.

FERNÁNDEZ MAZAS GONZÁLEZ, CÁNDIDO (Seud. de Dichi Ourense 1902-Casas do Penedo 1942)

Dibujante, pintor, periodista comediógrafo. Director artístico de *La Gaceta de Vigo*, codirector de la novela corta *Galaxia* y humorista gráfico con colaboraciones artísticas como ilustrador en la revista *Nos*, *La República* y *Umbral*. Fue un importante intelectual pues también publicó diversos ensayos sobre filosofía. Simpatizante del POUM, colaboró en Madrid con *El combatiente rojo* y en la revista *Nueva España*. Trasladado a Valencia, colaboró con la prensa de la República. Fue hecho prisionero en Valencia pero después fue liberado debido a la mediación de su padre, un oficial del ejército sublevado. Sus primeros trabajos presentan una clara influencia de Barradas y de las xilografías ultraístas como su trabajo de ilustraciones y cubierta de *La luna, el alma y la amada*, o para el libro de Eugenio Montes *O vello mariñeiro toma o sol, e outros cantos* de 1922. Pero posteriormente está influida por el surrealismo y de la pintura francesa de entreguerras. Todas sus obras presentan un destacado lirismo. Sus dibujos generalmente están realizados con una línea continuada y con gran economía de medios. Independientemente de su trabajo pictórico también fue un cartelista notable y dedicó algunos de sus carteles a los anuncios de las Misiones Pedagógicas. En 1925 obtuvo una beca de la Diputación de Ourense que le permitió visitar y estudiar en París. Dirigió en Ourense la revista *Galaxia* y en 1930 se trasladó a Madrid donde expuso en el Ateneo en 1933. También hizo algunos de los decorados y figurines para el teatro de las Misiones Pedagógicas. La técnica más utilizada en los dibujos es el gouache por lo que las obras originales que de él se conservan están bastantes degradadas.

FERRER, EMILIO (Emilio Ferrer Espel) (Valencia 1899-Barcelona 1970)

Dibujante, guionista, músico, pintor, marionetista, escenógrafo. Republicano participó en la decoración del Pabellón Español de 1937. Cofundador del *Claxon* (1930). En 1911 expone sus obras en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Fue discípulo de Galí, Gargallo y Marés. Trabajó de forma regular en el campo de las artes decorativas diseñando muebles, lámparas y objetos de orfebrería así como también juguetes, abanicos y figurines de teatro, especialmente para obras de Gregorio Martínez Sierra y también en el ámbito teatral dirige en Barcelona el montaje del primer teatro moderno de marionetas. Colabora como ilustrador de historietas cortas para el diario *El Sol*. También fue cofundador de *Klaxon* en 1930. Realizó muchas cubiertas para la revista *D'ací y D'allà* y también numerosas publicaciones infantiles. Estuvo influido por el cubismo y su firma aparece en numerosas publicaciones periódicas de vanguardia como *La Gaceta literaria*, *Un enemic del poble*, *Terramar*, *Obras*. Finalizada la Guerra Civil, trabajó junto a Fontanals en los decorados de la revista musical *Los Vieneses*. Ya en la década de los años 50 colabora y trabaja en la agencia de publicidad *Veritas* dirigida por Ribas y vinculada a la casa Gal. Trabaja también para la Agencia de Publicidad *Oeste* junto a Pedro Prat Gaballi y creó carteles publicitarios para notables firmas comerciales de esa época como *Ártiach*, *Firestone*, *Myrurgia*. Colabora con el arquitecto Francisco Úrcola en la decoración del teatro Reina Victoria de San Sebastián. Después de la Guerra Civil se vuelca en la cinematografía creando diversos decorados. También decora diversos establecimientos en la ciudad de Barcelona. Como pintor en sus primeras obras se deja influir por su paisano Sorolla. Participó en el Pabellón Español de 1937 en París.

FLAGG, JAMES MONTGOMERY (18 de junio de 1877; 27 de mayo de 1960)

Fue un dibujante precoz y a partir de los 12 años algunas publicaciones periódicas de tirada nacional aceptaban sus trabajos. También dibujó para la mítica revista *Life*. Estudió en el Art Student League de Nueva York y, posteriormente, marchó a París y Londres, regresando a Estados Unidos donde siguió cosechando éxitos y trabajando como portadista para diversas e importantes publicaciones periódicas. Llegó a ser el dibujante mejor pagado de los Estados Unidos. Creó su póster más conocido en 1917, dirigido a promover el alistamiento de los jóvenes para las fuerzas armadas de Estados Unidos durante la I Guerra Mundial utilizado también para el reclutamiento de la II Guerra Mundial.

FONTANALS, MANUEL (Mataró 1895-México1972)

Su arte denota la influencia del modernismo catalán ya que la mayoría de sus dibujos se destacan por el empleo de líneas sinuosas que marcan el ritmo de la composición así como muchos de los elementos ornamentales del modernismo así como la simplificación de los rasgos al representarse en clara influencia con el arte de Beardsley.

Una de sus especialidades fue la escenografía donde trabajó tanto en teatros catalanes como madrileños e hispanoamericanos. Era hermano del dibujante Francisco Fontanals. Hay que destacar su colaboración en el *Teatro de Arte* de Gregorio Martínez Sierra. También en Cuba realizó varias escenografías para las representaciones de la obra de Federico García Lorca *Yerma*, siendo la actriz Margarita Xirgu. Finalmente establecido en México hizo las escenografías para la mayor parte de las obras de *Cantinflas* (Mario Moreno) donde también creó el

Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. De sus obras de decoración de interiores hay que mencionar el Bar Canaletes donde incluyó unos plafones inspirados en el arte del pintor canario Néstor. Era un personaje que pertenecía a la bohemia, de aspecto cosmopolita. Sus dibujos *parece que ondulan insinuando danzas. Por tanto todos sus dibujos tanto en ilustraciones de libros y carteles, compagina una cadencia rítmica, una belleza irreal y refina de fina transparencia y un juego intelectual de comprensión sutil y de ironía.* Según el crítico de arte Manuel Abril. . Fontanals no había nunca pensado en dedicarse al teatro, sólo lo hizo después del encuentro con Martínez Sierra en Barcelona. La gran experiencia de Fontanals adquirida a través de su colaboración en el estudio del arquitecto catalán Puig y Cadafalch le fue de gran utilidad a la hora de dominar la perspectiva y de distribuir en el espacio conjuntos y masas. También en Barcelona había ya sido ilustrador y cartelista actividades que le sirvieron para sintetizar conceptos y jugar con la policromía. Trabajó también como decorador de interiores para una casa de muebles propiedad de su padre, conjunto de actividades todas ellas de gran interés a la hora de aplicar esta experiencia a la escenografía teatral. Era igualmente un gran lector y tenía una importante cultura literaria.

GAGO

GALÍ FABRA, FRANCESC D'ASSIS (Barcelona 1880-1965)

Pintor dibujante, grabador y pedagogo. Fue discípulo de Alejandro de Riquer y su vida artística principalmente está centrada en sus trabajos de artes aplicadas como ilustraciones, cartelismo y la decoración en cuyos campos destacó notablemente. Como pintor son destacables sus pinturas murales en el edificio de Correos de Barcelona, la casa Montaner y Simón y la cúpula del palacio de Montjuic. La primera exposición individual la realizó en la Sala Parés en 1898. También participó en diversas exposiciones colectivas y concursos tanto a nivel nacional como internacional. Uno de sus discípulos más destacados fue Joan Miró y Rafael Benet así como también Llorens Artigas. Su academia de arte supuso un hito en la formación artística en Cataluña y el edificio que ocupaba se instaló el Real Círculo Artístico. En 1936 La Generalitat de Catalunya le nombró vicepresidente de la ponencia de enseñanza artística destacando a pesar de los tiempos de guerra un importante trabajo. Igualmente participó en la protección del Tesoro Artístico Nacional pues el Gobierno de la República le nombró Director General de Bellas Artes y dirigió el rescate de un gran número de obras de arte algunas provenientes del Museo del Prado que depositó para su mejor protección en el Palacio de Perelada y en una mina de talco de La Vajol. También custodió el tesoro de la Corona de España. Cuando las tropas rebeldes se acercaban a Cataluña mandó todo este tesoro artístico a Suiza donde se expuso. Después de la Guerra, en 1939, se exilió a Londres donde vivió hasta 1950, fecha en la que regresó a Barcelona donde retomó su vida artística y comenzó de nuevo a exponer.

GALINDO (Federico Galindo Lladó. Écija 1904-)

Dibujante y pintor que en los años 30 publica algunos de sus trabajos en el semanario *Buen Humor*. También en 1919 se presenta al concurso de portadas de la revista *Nuevo Mundo*. En 1925 ingresó para formarse en el campo artístico en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando. Ligado al periódico *Ya* y a la *Codorniz* anteriormente había publicado sus trabajos en otras publicaciones humorísticas como las conocidas *Gracia y justicia*, *Gutiérrez*, *Bromas y veras*. Fueron famosas sus denominadas “alindadas” sobre temas taurinos publicadas en el semanario *Dígame* en el que también ejerció de crítico taurino bajo el nombre de “Rufo Vázquez”. Independientemente de sus trabajos como humorista gráfico hay que destacar sus dibujos, en los que generalmente utiliza la técnica de la acuarela. También fue uno de los dibujantes de la publicación *Gracia y Justicia* desde cuyas páginas se arremetía contra los políticos republicanos. Estas historietas tienen un mayor valor documental por el momento político en que fueron hechas que por su calidad artística. También colaboró, junto a muchos otros de sus compañeros de profesión en *Gente Menuda*.

En la década de los años 30 este dibujante era considerado un impulsor de la revolución del dibujo en nuestro país. Sus dibujos de rasgos imperfectos chocaban netamente con la forma de hacer caricaturas de muchos de sus contemporáneos por lo que era en muchas ocasiones duramente criticado ya que no admitían esa búsqueda del artista de lo deforme.

A la edad de 77 años comenzó a cursar los estudios de Historia del Arte en la Universidad Complutense.

GALLASTEGUI

GARCÍA, ALBERTO (Pudiera tratarse del pintor García Bilbao, Alberto)

Pintor y dibujante activo durante la primera mitad del siglo XX. Estudió, como muchos otros artistas valencianos en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos (1915) y en los estudios destacó en el dibujo antiguo. Participó con la Asociación Juventud Artística de Valencia con la que realizó algunas exposiciones.

GARCÍA ASCOT, BLANDINO

El nombre de este dibujante aparece en el VI Salón de los Humoristas celebrado en 1920 y cuya exposición se celebra en el Círculo de Bellas Artes donde también participa el artista aragonés Ramón Acín. Se ha documentado que salió para México tras la Guerra Civil en el Buque Siboney.

GARCÍA CUERVO

GARCÍA ESCRIBÁ, RAFAEL (Valencia 1910-

Pintor, dibujante y cartelista. Estudió en diferentes academias libres de su ciudad y pronto para ganarse la vida comenzó a trabajar en un taller de decoración. Desde muy joven. Fue simpatizante con las ideas anarquistas y militó en las filas

anarcosindicalistas. Al estallar la Guerra Civil se adhirió al grupo Libre Estudio donde realizó algunos de sus dibujos. Colaboró en la publicación anarquista *Fragua Social* así como en otras publicaciones de la misma ideología. Tuvo fama como gran cartelista y realizó para la CNT alguno de sus más famosos carteles. Al final de la Guerra Civil partió para Francia donde fue capturado y pasó un tiempo en un campo de concentración. Una vez en libertad partió para Argentina y se estableció en Buenos Aires. Allí comenzó a rehacer su vida y a emprender de nuevo su trabajo como dibujante y cartelista de hecho, trabajó como decorador para la casa MAPLE con el dibujante argentino Sils. También continuó con el dibujo y la pintura, si bien con un estilo realista. Frecuentó los círculos republicanos exiliados en la ciudad de Buenos Aires. Colaboró en la revista *La Mainada*.

GARCÍA MAROTO, GABRIEL ("MAROTO") (La Solana, Ciudad Real 1885-México 1968)

Pintor, escritor dibujante, impresor y editor. Asiste a las clases de la Escuela Especial de Pintura. Para ampliar sus estudios se traslada a Italia, posteriormente también viajó por Bélgica, Holanda y Francia gracias a una beca otorgada tras su participación en la Exposición Nacional de 1910. En 1912 participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes. En la de 1922 obtiene una mención en la Sección de Arte Decorativo. En ese mismo año, en el concurso anual de Carteles para el Baile de máscaras del Círculo de Bellas Artes de Madrid, obtiene un accésit. En 1921 se estableció como impresor en Madrid en la que se edita la primera obra de Federico García Lorca si bien con anterioridad ya había publicado una serie de libros. En 1926 se vuelve a presentar en la Exposición Nacional de Bellas Artes. En 1919 y durante toda la década de los veinte expone en repetidas ocasiones en Madrid, siendo de esta época sus interesantes obras post cubista de temática suburbial madrileña, de hecho en la exposición celebrada en abril de ese año en la Sala del Ateneo, expone sus obras y dibujos y él mismo en su catálogo presenta su obra, fruto de una experiencia y en parte de ruptura con su vida y trayectoria anterior, así comenta cómo califica sus trabajos de *traza simplicísima, creados con devoción y esfuerzo*. También dice como con treinta años, y después de *aprendiz de pintor, dedicado más tarde a estudios literarios, he sentido la necesidad de dibujar y pintar. Un deseo de sincretización, luego de tantas modulaciones y matizaciones en torno a temas secundarios, sin ninguna pérdida de lo esencial, sin ninguna viciosa predilección hace derechas nuestras veredas*. En 1922 expuso en el Ateneo de Madrid, junto al artista uruguayo Rafael Barradas que le influyó en su obra. De Barradas toma el dominio del ritmo y del color que le abre a nuevas formas de realización estética. A raíz de frecuentar a artistas de vanguardia sus trabajos comienzan a impregnarse de las nuevas tendencias. De personalidad inquieta, siempre defendió la necesidad de la renovación completa del mundo artístico español. En 1925 junto a otros artistas de vanguardia promovió la realización de la exposición del I Salón de Artistas Ibéricos firmando su manifiesto y dibujando la cubierta del catálogo. Son conocidos los libros ilustrados por él como *Toledo visto*

por un pintor o Madrid visto por un pintor. Fue también colaborador en algunas revistas como *La Esfera*, *Gaceta literaria* o *Revista de Occidente*. En su obra *La nueva España 1930* editada en 1927 expone todo un programa para la renovación de las artes en nuestro país tanto en el ámbito de las exposiciones nacionales como en la enseñanza, y en todo el campo artístico en general. Se casó con la pintora Irene Narezo de ascendencia mejicana y con ella viajó a Cuba y México donde fundó las denominadas “Escuelas de Acción Artística para la Infancia” cuyos resultados los mostró en una exposición celebrada en Madrid en el Museo de Arte Moderno. Como editor, fundó con Ángel Pumarega la editorial Biblos. Persona comprometida con la ideología de izquierdas, durante la Guerra Civil defendió al Gobierno Republicano y fue comisario de propaganda a las órdenes de Álvarez del Vayo, siendo el creador de las llamadas “Milicias de la Cultura”. Fue nombrado Subcomisario General de Propaganda a las órdenes de Álvarez del Vayo. Fue el responsable de la obra *Los dibujantes en la Guerra de España*. Fue igualmente director de la revista del Comisariado de Guerra *Vanguardia*. Desde muy joven militó en el Partido Socialista Obrero Español. Finalizada la contienda se exilió a México donde continuó con su carrera como pintor pero también como crítico de arte.

GARRÁN, ENRIQUE (Madrid?-México)

Dibujante y humorista gráfico de los años 20 y su obra especialmente vinculada a *Flirt*, *La Risa* o *Cascabeles*. Sus obras tienen una influencia de Barradas. Hizo las cubiertas para las obras *Viviana* y *Merlín*, de Benjamín Jarnés y *TAM TAM* de Tomás Borrás. Fue colaborador gráfico de diferentes publicaciones periódicas como *Alfar*, *Plural*, *El Sol*, *Heraldo de Madrid* y *el Imparcial*. Durante la Guerra Civil puso su arte al servicio de la República y su nombre aparece en el concurso de carteles *Homenaje a las milicias* celebrado en Madrid.

GASPAR, TOMÁS

Dibujante y litógrafo ochocentista catalán. Las tarjetas de baile de las sociedades “Julián Beltrán” y “Latorre” son originales de este dibujante que presentan caprichosas figuras femeninas que probablemente servirán de inspiración a los modelos para los siguientes bailes de máscaras. Son muy conocidas sus felicitaciones navideñas. Su estilo imitaba al de Eusebio Planas pero sus obras no eran tan elegantes como la del maestro.

GAYA, RAMÓN (Murcia 1910-)

Pintor, dibujante y escritor. Su padre tenía un pequeño taller de artes gráficas donde se imprimían etiquetas para los botes de conservas de vegetales. Ya desde niño manifestó una clara aptitud para el arte y realiza su primera exposición colectiva cuando tenía 10 años en el taller del padre donde realizó las primeras litografías. De forma espontánea comenzó a frecuentar los círculos artísticos e intelectuales de su ciudad y fruto de estos encuentros es su colaboración en la revista *Verso y prosa* fundada por Jorge Guillén y

Juan Guerrero. De la Generación del 27 toma en el ámbito artístico la espiritualidad y el esteticismo. Se trasladó a Madrid, donde existía una mayor inquietud intelectual que en su ciudad donde encontró a la gran mayoría de los escritores y poetas de la mencionada Generación del 27. Gracias a una beca de estudio del Ayuntamiento de Murcia viajó a París en 1927, acompañado por Pedro Flores, que fue uno de sus primeros maestros en el mundo del arte, donde por fin pudo conocer de forma directa todos los cambios artísticos que en ese momento se producían y con los pintores más destacados del momento como Pablo Picasso, Peinado y Bores y exponer sus obras en la galería de esa ciudad Les Quatre Chemins en 1928 Sin embargo, las nuevas formas no le influyeron especialmente, es más, según algunos críticos que analizan su obra, creen que su viaje a París le encerró más en su esteticismo y le hace renunciar a la vanguardia más aguerrida. Regresó a Madrid, tras una estancia en Barcelona, donde estableció su estudio y de nuevo comenzó a retomar las viejas amistades y amplió el círculo a otros artistas como Alberto Sánchez y Maruja Mallo. Participó de forma activa en las Misiones Pedagógicas para llevar a todos los puntos de nuestro territorio el arte y la cultura. En el aspecto político estuvo siempre a favor del cambio político, cultural y social que debía de producirse con el advenimiento de la República, cuyos ideales se desvanecieron con la Guerra Civil. Durante la contienda también trabajó para la causa republicana trabajando en el Taller de Propaganda Gráfica de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para los que realizó algunos carteles. Cuando las tropas de Franco cercaron Madrid, se estableció en Valencia donde continuó con su trabajo apoyando al Gobierno Republicano. Son notables su colaboraciones en la revista *Hora de España y el Buque rojo*. También colaboró en el Pabellón Español de 1937. Mantuvo una viva polémica con Joseph Renau respecto a la función social del cartel. Cuando era evidente que la Guerra estaba perdida por el bando republicano decidió abandonar el país y marchar a Francia. Durante su salida falleció su esposa en un bombardeo de las tropas franquistas, hecho que le conmocionó de forma terrible. Tras pasar un tiempo en Francia, pero sin pasar por ningún campo de concentración finalmente abandono Europa y se estableció en México donde encontró a algunos de sus antiguos compañeros. Allí nuevamente comienza a participar en los nuevos proyectos editoriales de los exiliados españoles como la publicación de la revista *El hijo pródigo* y *Las Españas* a través de cuyas páginas defendió vigorosamente sus postulados estéticos. En México expone en 1950 en el Ateneo de esa ciudad donde obtiene un gran éxito. En 1952 regresó a París y posteriormente hizo un viaje a Italia, visitando Venecia, aunque luego regresó a México. Sin embargo, el contacto con el arte italiano le hizo que abandonara México y fijara su residencia en Roma. En esta ciudad, retomó sus escritos sobre arte y además estableció relaciones con críticos e historiadores de arte de Italia como Lionello Venturi o Carlo Levi. En 1969 visitó Barcelona y publicó en esta ciudad su conocida obra *Velázquez, pájaro solitario*. Finalmente, en 1974 regresa a España para establecerse de forma definitiva en Valencia, ciudad donde todavía existían algunos de sus viejos compañeros y amigos. Poco tiempo después de su regreso,

participó en una exposición colectiva organizada por la Galería Multitud de Madrid bajo el título *Orígenes de la vanguardia española: 1920-1936*. A partir de ese momento su figura comienza a recuperarse para el arte español y en 1979 la revista *La Estafeta Literaria* publica un artículo dedicado a su obra y a su persona escrito por Nigel Dennis titulado *Ramón Gaya el taller de la soledad*. Ha realizado hasta la fecha diferentes exposiciones. Gaya es un artista que, según sus críticos, siempre ha sido un solitario del arte pues ha estado apartado del mundo artístico, encerrado en sí mismo y en su estudio, pero siempre fiel a sus principios estéticos lo que confiere una gran unidad y coherencia a su obra. La obra de Gaya, a excepción de un breve paréntesis casi abstracto, es mayormente figurativa, con un delicado cromatismo. Martín Páez considera la obra de Gaya como *pura, desnuda y esencial*.

GAZO, FÉLIX (Gazo Borrue, Félix) (Boltaña, Huesca, 1899-1933)

Dibujante, humorista gráfico que trabaja junto a Vigaray en los años 30 en las páginas del diario zaragozano *Heraldo de Aragón*. Su padre, juez fue trasladado sucesivamente a diferentes localidades que hicieron que el artista transcurriera su infancia y juventud en diferentes localidades. En Oviedo finalizó los estudios secundarios y la Escuela de Artes y Oficios desde 1919 a 1921. Posteriormente se traslada a Zaragoza donde en 1925 trabaja para *La Voz de Aragón* luego a Madrid para estudiar en la Escuela Especial de Pintura, donde obtiene el título de profesor de Dibujo en 1926. Dos años más tarde regresó a Madrid, con una beca proporcionada por la Diputación de Huesca. En Aragón, realizó una serie de carteles publicitarios donde se evidencia la notable influencia de Rafael Penagos. Su prematura muerte hizo que incluso el retrato de su padre quedara inconcluso. Como dibujante colaboró en la ilustración de numerosas publicaciones como *Los humoristas, Aragón*, y colaboró con agencias de publicidad de Zaragoza. Como pintor, se interesó por el paisaje y el retrato. Fue miembro de la Agrupación de Humoristas Aragoneses que editó *Los Humoristas*. En 1929 colabora con Ramón Acín en el *Diario de Huesca* en un homenaje a Luis López Allué con motivo del primer aniversario de su muerte. Previamente uno de sus trabajos como cartelista había obtenido el primer Premio era el Cartel para la Corrida Goyesca de 1927. En 1932 también realizó trabajos vinculados con la publicidad elaborando carteles de tendencia neo cubista y fue Ayudante de Dibujo Lineal y Artístico de la Escuela Industrial de Artes y Oficios de Zaragoza.

En cuanto a su estilo los críticos dicen que tuvo una fuerte influencia de Penagos, Bartolozzi y Bagaría.

GIL DE VICARIO, LUIS (Burgos 1898-Barcelona 1959)

Pintor, paisajista y calígrafo. Transcurrió su vida en la Ciudad Condal donde ejerció como profesor de Dibujo si bien también estuvo en otras ciudades como su ciudad natal y en la ciudad de Murcia. Participó en diversas exposiciones colectivas y en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Durante un breve período residió en Murcia donde trabajó como ilustrador, caricaturista y cartelista. Fue

catedrático de Dibujo en el Instituto de Enseñanza Media barcelonés Balmes y profesor de Bellas Artes de Sant Jordi. Colaboró en la sección de arte de diversas publicaciones. Su firma también aparece en repetidas ocasiones en los Salones de los Humoristas donde destaca por su genio agudo y mordaz así como penetrante. En sus obras también se aprecia su fina ironía y el dominio de la técnica. También dominaba la técnica del cartel y de hecho consiguió algunos premios en concursos de carteles como el del cartel de la revista *Estudios Médicos*. Expone sus dibujos en el VI Salón de los Humoristas celebrado en Madrid en 1920.

Diccionario de pintores y escultores del siglo XX.

GIRONDO, OLIVERIO (Buenos Aires 1891-19679)

Poeta vanguardista argentino. Uno de sus libros más interesantes es *Calcomanías* del que ilustra la cubierta y la contracubierta. Fue amigo de Ramón Gómez de la Serna: Diversos autores españoles escribieron sobre él y subrayando su proximidad estética con Paul Morand. Los lazos de amistad con artistas y literatos españoles no se rompieron a pesar de permanecer Oliverio en Buenos Aires. Prueba de ello es la amistad que mantuvo con Rafael Alberti y su esposa Teresa León.

GÓMEZ, HELIOS (A veces también firma como Helio) Sevilla, 1905-Barcelona 1956)

Dibujante anarquista de raza gitana, cartelista, poeta pintor e ilustrador. Sus primeros trabajos artísticos los realiza en un taller de forja del barrio sevillano de Triana y posteriormente trabaja en una fábrica de cerámica. Tras sus años artísticos en Sevilla donde expuso en 1925 y también donde realiza su primera cubierta para la revista anarquista *Páginas libres* en 1923. Posteriormente se traslada a Barcelona donde expone tal y como indica el catálogo acuarelas decorativas en la Sala Dalmau en 1926 y más tarde expone en el Ateneo de Madrid. En un principio políticamente se afilió al movimiento anarquista, aunque luego lo abandonó para ingresar en el Partido Comunista. Viajó por varios países europeos y son muy importantes sus estancias en Bruselas, donde adquiere un pleno dominio de la técnica del grabado en blanco y negro así como también en Berlín y en Moscú. Tal y como Helios reconoce fue Berlín la ciudad que más influyó en su arte y donde el artista sevillano muestra sus trabajos y mayor calidad. En esta ciudad entra en contacto con la mayor parte de los ismos del momento Dadaísmo, constructivismo, simbolismo, expresionismo, cubismo, futurismo. La obra de George Grosz influye muy positivamente en Gómez, así como los movimientos sociales que también en Berlín en esos años. Allí realiza diferentes trabajos y colabora activamente en organizaciones izquierdistas tanto anarquistas como comunistas. En Rusia también se dejó influenciar por el realismo socialista que posteriormente imprime en muchas de sus obras. En 1929, regresa a Barcelona donde continuó sus trabajos de ilustrador para un gran número de publicaciones. Durante el mes de octubre fue detenido y encarcelado en la Cárcel Modelo de

Barcelona con motivo de la visita del Rey a esta ciudad. Posteriormente fue puesto en libertad. A finales de ese mismo año expone en los Países Bajos en el Stedelij Museum de Ámsterdam. Posteriormente regresó a Barcelona donde continuó sus colaboraciones en numerosas revistas. En 1932 expuso de nuevo sus trabajos en Madrid en el Ateneo donde también dio una conferencia *El arte burgués y el arte proletario*. A finales de 1932 viajó a Moscú donde participó y mostró sus trabajos en diferentes exposiciones como en la *Exposición de arte occidental* que se celebraba anualmente. Permaneció en Rusia hasta 1934, fecha en la que regresó a España y además participó en los sucesos de octubre, por los que nuevamente ingresó en prisión.

Promotor del Sindicat de Dibuxants Professionals (1936). Durante la Guerra Civil participa en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París. Durante su lucha en el frente mató a un capitán de su propio ejército en una disputa por lo que fue expulsado del PCE y durante algunos meses se tuvo que ocultar en Barcelona. En 1938 participó en la edición del periódico *El Frente* siendo de nuevo miliciano anarquista. Organizó un borrador para por medio de una exposición rendir homenaje a Durruti, y también dibujó el cartel anunciador de dicha exposición que se debiera celebrar del 15 al 30 de noviembre. Finalizada la Guerra Civil se exilió en Francia donde estuvo en varios campos de concentración. Fue hecho prisionero en Francia junto a otros españoles a finales de 1940 fue embarcado para Argelia, de donde pudo salir gracias a la mediación del Cónsul español. Tras diversos avatares llegó a Sevilla y desde allí emprendiendo un tortuoso viaje llegó a Francia donde conoció a Mercedes Plana, con la que tendría un hijo. A la muerte de ésta al parecer contrajo matrimonio con Pepita Sánchez y ambos recogieron al hijo de Helios que vivía con sus abuelos. De nuevo en Barcelona, previa estancia en Sevilla Helios Gómez continuó en la lucha antifranquista por lo que fue detenido y encarcelado en varias ocasiones tras una serie de procesos judiciales llevados a cabo de forma extraña. Pero Helios Gómez a pesar de sus avatares políticos continúa interesando en esos años y su obra fue expuesta en la Galería Arnaiz Durante sus años de prisión en la Cárcel Modelo de Barcelona decoró su celda con su *"Capilla gitana"* y en la cárcel se dedicó al estudio de idiomas. En 1950 fue puesto en libertad. Una vez libre, se dedicó a pintar algunos murales en bares y en otros lugares. En 1956 enfermó y murió en septiembre a causa de una dolencia renal y hepática.

GÓMEZ, ROBERTO (ROBERTO)

Dibujante y humorista gráfico republicano y antifranquista que se establece en Buenos Aires en los años 30 y que colaboró en el diario vespertino *Crítica*. Para algunos teóricos sería el mímico autor que firma como *Gutiérrez*.

Bibliografía Martínez, Rogelio *Recordando a Roberto Gómez* Migraciones & exilios Cuadernos AEMIC nº 1 (2000) p. 200-231

GRIS, JUAN (Seud. de José Victoriano Carmelo Carlos González Pérez Madrid 1887-Boulogne sur Seine 1927).

Pintor y dibujante. Estudió las técnicas artísticas en la Escuela de San Fernando junto a José Moreno Carbonero y para ganarse la vida como artista comenzó a hacer ilustraciones para los diarios y las publicaciones periódicas de Madrid. Entre sus amigos hay que destacar a Vázquez Díaz. En 1906 viajó a París y allí fue ayudado por su amigo Vázquez Díaz. Desde la ciudad francesa continuó colaborando como ilustrador para las revistas, humorísticas y satíricas de Barcelona como *Papitu*, así como también algunas revistas francesas como *La Rire* y otras revistas de humor. En el mismo año de su llegada a París conoce a Picasso, que le influencia y, posteriormente se alinea con los cubistas. De estos años son sus mejores obras pictóricas. Participó en algunas exposiciones colectivas como el Salón des Independants así como en la exposición de arte cubista celebrada en la Galería Dalmau de Barcelona y en la que volvió a exponer algún tiempo más tarde en la exposición de Exposició d'art Francés d'Avanguardia en el año 1920. Los años de la Primera Guerra Mundial coinciden con los de mayor producción artística de Juan Gris, de esta época hay que destacar los collages. También realizó diferentes exposiciones individuales en París una vez finalizada la Guerra así como también en Alemania, en Dusseldorf y Berlín. Las obras de estos años acusan según indica Bonet “el regreso al orden “algo de lo que el artistas era plenamente consciente. En 1922 le hizo una fotografía Man Ray y ese mismo año abandonó París y trasladó su residencia a Boulogne sur Seine. Un año después Guillermo de Torre le dedicó un poema en su libro *Hélices* y también hizo uno de los decorados para los Ballets rusos y en 1924 pronunció una conferencia en la Sorbona sobre *Les possibilites de la peinture*” texto que fue repetidamente difundido por diferentes publicaciones españolas de vanguardia como *Alfar*. Siguió trabajando en los decorados teatrales y así hizo el vestuario, el telón de fondo y los decorados de la obra de Gounod *La Colombe*. Uno de sus últimos trabajos, poco antes de su muerte, fue la cubierta para la revista *Litoral* en el número especial dedico a la celebración de Góngora. En España su muerte fue sentida y muchos de los artistas del momento le dedicaron unas necrológicas en la prensa y en las revistas de vanguardia del momento. También y a título póstumo Juan Gris participó en la exposición celebrada en Madrid en el Botánico y en las exposiciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos en Copenhague y Berlín. Torres García quiso hacerle una exposición retrospectiva en Madrid pero su proyecto no tuvo éxito.

Hizo las ilustraciones para el poemario *Alma América*, Poemas indispensables del peruano José Santos Chocano,) Se inició en la prensa satírica así en la francesa y la catalana especialmente para el semanario *Papitu*.

GUEZALA, ANTONIO DE (Bilbao 1889-1956)

Pintor, xilógrafo, ilustrador, caricaturista y diseñador de exlibris de los que también era coleccionista. Durante su adolescencia vivió en el extranjero en Burdeos y Manchester. Para desarrollar su interés por el arte se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao. Fue miembro fundador de la Asociación de Artistas Vascos (1911) de la que al parecer fue presidente en 1917. Sus primeros

trabajos durante la primera década del pasado siglo XX tienen un marcado gusto modernista, si bien es uno de los artistas vascos que pronto intentan aproximarse a los postulados del arte de vanguardia, en un primer momento a través de las caricaturas, todas ellas realizadas con una marcada geometría. Estos rasgos geometrizantes también aparecerán posteriormente en sus trabajos pictóricos, ilustraciones y exlibris lo que le convierte en uno de los artistas que apostaron con su obra por el nuevo arte de vanguardia. Colaboró en la revista *Hermes*. Su primera exposición individual la realizó en 1912 en la Sala Delclaux de Bilbao y, años más tarde, en 1916 expone de nuevo sus obras en Barcelona y Madrid. En 1920 participa en el VI Salón de los Humoristas celebrado en Madrid. Hacia 1923 se apartó más de la pintura para dedicarse durante un año a la elaboración de carteles. En 1925 participó en la exposición de Artistas Ibéricos y colaboró junto con Ucelay en los decorados del drama de *Pedro Ignacio* de Manuel de la Sota. Durante los años siguientes colaboró en la realización de otras escenografías. En su obra también existe una cierta influencia futurista y de hecho el propio Marinetti en su visita a Bilbao tuvo ocasión de contemplar su obra. Durante la Guerra Civil apoyó a la República y trabajó en la protección del patrimonio artístico. Posteriormente, una vez finalizada la contienda, partió para Francia donde se exilió. En 1941 regresó a España debido a la protección que sobre él ejerció José Félix de Lequerica. Después de su regreso se dedicó a la heráldica y a la filatelia. Su figura se ha recuperado gracias a una exposición retrospectiva realizada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1991. Como cartelista obtuvo un Concurso de Carteles en 1909 para el Certamen del Trabajo. Su obra se vio influida sobre todo en los primeros años de las vanguardias por los Delaunay, Barradas y Torres García.

GUILLERMO

GUTIÉRREZ NAVAS, MANUEL (Sevilla, 1890-X?)

Pintor. Su formación artística proviene de sus estudios con Cecilio Plá y con el ceramista Francisco Alcántara. Principalmente cultivó el género del retrato. En 1928 realizó una exposición en Madrid y su vocación artística también le llevó a amar la literatura, llegando incluso a estrenar diversas comedias y a publicar dos antologías de poemas junto a Manuel de la Cueva, Fue director de la *Ilustración española y americana* y también fundó una revista teatral cuyo título era *Ha empezado*.

HEARTFIELD, JOHN (9 junio 1891-26 abril 1968)

Pionero junto a George Grosz del fotomontaje fundaron la editorial Malik que publicó los carteles y folletos de la primera feria Dadá. Apoyó la causa republicana durante la Guerra Civil española a través de sus fotomontajes publicados en la revista *AIZ* e hizo la cubierta para el *Manual del Miliciano* que se distribuía por las trincheras republicanas. Las obras de Heartfield y de Grosz llegaron a la librería

Internacional de Valencia donde Renau pudo conocer los trabajos de este artista e inspirarse en sus primeros fotomontajes que ilustraron la revista *Orto* (1932-1934).

HELGUERA HELGUERO, DOMINGO? (último tercio del siglo XIX)

Discípulo de Guillermo Gómez Gil, se especializó en la pintura de paisaje y concurrió a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes donde aparece seleccionado el año de 1897.

HERMIDA

HERREROS ESCRIVÁ (Madrid 1903-Potes, 1977)

Pintor, grabador, ilustrador, humorista, director de cine, actor, fotógrafo, escritor, bibliógrafo. Fue expulsado a los 12 años de la Escuela de Artes y Oficios, y a partir de entonces su formación fue autodidacta. En los años 30 dirigió la sección de publicidad de la distribuidora de cine *Filmófono* y es uno de los cartelistas de cine más renovador del momento. Después de la Guerra trabaja en la *Codorniz* en la que a excepción de muy pocas ocasiones realizó siempre sus cubiertas. Ya mayor, se retiró a Potes donde siguió pintando y donde falleció.

HIDALGO DE CAVIEDES, HIPÓLITO (Madrid 1902-1994)

Pintor e ilustrador. Muy precoz pues pinta su primer cuadro a los siete años y su primera exposición individual a los nueve. Finalizados los estudios de Bachillerato asiste a clase de forma irregular junto a su padre que también era pintor, Rafael de Cavedes y en la Academia de San Fernando junto a Romero de Torres y Arteta. Desde 1920 a 1928 recibió diversos premios por sus carteles por el Patronato Nacional de Turismo, Círculo de Bellas Artes y su famoso concurso de carteles para el *Baile de Máscaras*, el cartel del Centenario de Goya. Frecuentó la tertulia del Café Platerías. En 1929 expuso en la Sociedad de Amigos del Arte y también obtuvo su obra el premio del cartel para la Exposición Iberoamericana de Sevilla. En 1931 formó parte de los Artistas Ibéricos y realizó con ellos las exposiciones de París, Copenhague, Oslo, Monza y el Oeste de EEUU. Residió en Florencia y Berlín gracias a una Beca de la Junta de Ampliación de Estudios. Internacionalmente obtuvo reconocimiento ya que consiguió el primer premio en 1935 de la exposición celebrada en el Carnegie Institute de Pittsburg, Pennsylvania. Desde 1937 a 1960 viajó por diferentes países de Hispanoamérica y Estados Unidos y en ellos dejó obras tanto murales como de pintura de caballete. En 1961 regresó a España y comenzó a exponer en diferentes galerías como en Afrodisio Aguado, Kreisler y también la Dirección General de Bellas Artes organizó una exposición con sus obras. En 1970 es nombrado académico de la Academia de Bellas Artes y colaboró en el diario ABC con artículos ilustrados por él mismo.

HORTELANO

Dibujante perteneciente a Juventudes Socialistas Unificadas y que trabajó durante la Guerra Civil en la confección de carteles a favor de la República. Previamente había trabajado como dibujante gráfico en la revista *Flirt* entre 1922 y 1925..

ISOLT

JACINTO

Se presenta en 1919 al concurso de portadas para la revista *Nuevo Mundo* y también participa en el IV Salón de los Humoristas celebrado en 1918 y en el VI además en él presenta en lugar de un dibujo una escultura.

JABL, WLADISLAW (Jaroslaw, Polonia 1886-París 1953)

Pintor y xilógrafo polaco que residió en Madrid a donde llegó durante la Primera Guerra Mundial, procedente de París con su esposa, también pintora. En 1919 participó en la exposición de artistas polacos celebrada por el Ministerio de Estado y en 1920 en el Salón de Otoño. Fue protegido de Juan Ramón Jiménez que le hizo colaborador de *Índice* y en *Residencia*. Fue uno de los más destacados artistas plásticos del Ultraísmo. Fue director artístico en la revista ultra *Horizonte*, también colaboró en *Tableros* y en *Ultra* donde hizo las mejores cubiertas. Realizó varias cubiertas de libros como la de *Poemas de invierno* de González Ruano y en las ediciones de *Tobogán*. En 1921 el matrimonio anunciaba un taller de arte decorativo ultraísta, interiorismo, muebles. Lámparas y cualquier otro objeto si bien no sabemos el éxito del mismo. También trabajó como escenógrafo para el teatro Odeón de Madrid. A finales de los veinte el matrimonio regresó a París. Una de las cubiertas es la realizada para la obra de González Ruano *Poemas de invierno* de 1921.

JUAN LUIS (López, Juan Luis) (Santiago de Compostela 1894 - 1984)

Participa en el VI Salón de los Humoristas celebrado en Madrid en 1920. Desde niño colaboraba en el taller artístico de su padre en la ciudad de Santiago y pronto comenzó a pintar debido a las relaciones artísticas que se establecían a través de dicho taller. Tomó clases particulares del pintor Mariano Tito Vázquez realizando estudios de paisajes, bodegones muchos de ellos copiados del natural. En 1912 participa en la exposición de arte gallego que se celebra en el Centro Gallego de Madrid, cosechando un éxito notable. La muerte de su padre le obliga a ocuparse del taller en Santiago para ayudar económicamente a la familia si bien el Ayuntamiento de dicha ciudad le concede una beca de tres meses que le permite trasladarse a Madrid y en la capital conoce al dibujante Manuel Bujados y a Romero de Torres. Para sobrevivir recibe encargos de restauración de artesanados y pintura y en Arcos de Furcos, restaurando el retablo conoce a la hermana del párroco con quien contrae matrimonio.

En 1926 se le concede una beca de estudios que le permite viajar a París donde entabla relación con Carlos Maside que le introduce en la bohemia parisina. En

1930 recibe una nueva beca por la que puede visitar diversos países como Italia, Francia y Suiza. Participó en numerosas exposiciones nacionales llegando a obtener premios y medallas. Su obra se caracteriza por la representación costumbrista de paisajes y de tipos populares.

JUAN MANUEL

JULIA VENTURA, FRANCISCO? (Sabadell, Barcelona 1900-)?

Desde los 26 años se afincó en Barcelona. Cursó estudios artísticos en la Academia de Artes y Oficios de Sabadell con el profesor Vila Cinca. A partir de 1944 realizó una serie de exposiciones individuales y colectivas tanto en Sabadell como en otras ciudades catalanas. En la pintura destaca la realización de paisajes y marinas donde le gustaba destacar y dibujar los efectos atmosféricos.

JULIÁN

Firma que aparece en algunas historietas de los años cincuenta como *Pepote*, y en los extras de otras publicaciones como *Aventuras del FBI*, *Jequé Blanco*,

JUNCEDA, JOAN (García Junceda Supervía, Joan) (Barcelona 1881-Blanes, Gerona 1948)

Dibujante e ilustrador. Comenzó una carrera militar que finalmente abandonó para dedicarse al dibujo. Su formación la inicia en la escuela de dibujo de los almacenes El Siglo donde casi se convierte en el dibujante del catálogo comercial de dicha firma. Sus primeras colaboraciones como dibujante comienzan en la revista *Papitu* en 1901 y *Cu-Cut* en 1902. Otras de sus colaboraciones las podemos encontrar en *La Tralla* y *L'Estevet*. Después de la sátira política se dedicó al dibujo de las costumbres catalanas y también al humorismo infantil. Su trabajo se centra en la ilustración de libros y en el diseño de cubiertas especialmente en las obras de Josep María Folch i Torres. Está considerado como uno de los más importantes dibujantes catalanes. También fue un destacado grabador de aguafuertes y celebró diversas exposiciones colectivas si bien sólo se tiene constancia de una muestra individual en Barcelona celebrada en 1941. En repetidas ocasiones firmaba con diferentes pseudónimos como J. Titilla. Paparra, Ribera, Medi y Jafet. De este artista hay que destacar igualmente su labor pedagógica llevada a cabo a través de un gran número de conferencias sobre el humor gráfico. Era gran observador por lo que su obra refleja con gran detalle la vida barcelonesa. Su trabajo sirvió de ejemplo para posteriores ilustradores.

K-HITO (RICARDO GARCÍA LÓPEZ)

Desde su infancia recorrió diversos lugares de España debido al hecho de ser su padre militar. Sus estudios artísticos los realizó en Alicante en la Academia Parrilla y en Valencia comenzó a trabajar como funcionario de Correos y ciudad en la que comenzó a colaborar como ilustrador en diarios de Valencia como *La voz de*

Valencia y Diario de Valencia. Se instala por un breve período en Barcelona para establecerse de forma definitiva en Madrid. Fue torero y se apodaba Caito de Jaén durante un tiempo si bien se retiró de este oficio aunque siguió vinculado al mundo taurino debido a su amistad con algunas figuras de la tauromaquia de la época. A raíz de la I Guerra Mundial K-Hito, los críticos critican que se ha afiliado a una tendencia que es defendida por dibujantes más próximos a tendencias conservadoras y de cierta mediocridad de técnica artística, la germanofilia. En la exposición celebrada en 1916 toda su obra se encamina a la exaltación de los germanófilos frente a los aliados olvidando sus trabajos anteriores en los que ponía su arte a disposición de los oprimidos y de la lucha por la mejora de sus condiciones.

Colabora como dibujante para el semanario *Nuevo Mundo*, *La Tribuna*, *El Imparcial* y *Buen Humor*. Preside la Unión de Dibujantes Españoles. Funda el semanario *Gutiérrez* en 1927 y en él colaboran los dibujantes que serán conocidos como la "Otra generación del 27" y que fueron los renovadores del humor, de la ilustración humorística y de las publicaciones de este género en España. De hecho sus viñetas están compuestas con los elementos básicos imprescindibles pero integrando perfectamente el dibujo con el texto. En estas páginas aparecen las ilustraciones fotográficas, el fotomontaje, el dibujo y la narración sintéticos algo completamente novedoso para las revistas de humor. Funda la empresa S.E.D.A. para realizar películas de dibujos animados en España. Sus primeros dibujos siguen el modelo de *Simplicissimus* prolijos y con rectas cortadas en ángulos. Su personaje más famoso en Gutiérrez, funcionario apático y jefe del negociado de incobrables cuya fama le hizo tomar vida en un muñeco de trapo. Independientemente de sus dibujos humorísticos también destacó por la creación de personajes que tenían una continuidad como por ejemplo *Desventuras de Paco el Feo*, que se publicaba en *El Debate* o *De cómo pasan el rato Currinche y D. Turulato* en la revista *Pinocho*. En 1926 este artista publica una obra titulada *Garabatos* donde reúne una serie de caricaturas de importantes dibujantes españoles como Bagaría, López Rubio, Fresno, Pellicer, entre otros junto a sus propios trabajos lo que hace que de la crítica reciba el reconocimiento de gran caricaturista por el ingenio de sus dibujos, siempre certero y con gran dominio de la técnica del dibujo, realizado siempre con trazo firme pero a la vez suelto y sutil. Fue uno de los introductores del bocadillo en los dibujos, aunque este recurso ya lo había utilizado Robledano pero K-Hito le da continuidad. Poco a poco el dibujo de K-Hito adquiere mayor importancia frente al texto.

KYST

LACIANA GARCÍA, VICENTE.

Pintor figurinista nacido en Madrid en el siglo XX y residente en Barcelona. Tomó parte en la exposición Nacional de Bellas Artes de 1942. En 1944 es nombrado profesor de dibujo en el instituto de Enseñanza Media de Madrid Beatriz Galindo.

LARRAYA (Gutiérrez Larraya, Tomás) También tenía una hermana Aurora, igualmente pintora. Expone “ensayos decorativos” en la Galería Reig de Barcelona en 1912 y la tarjeta de esta exposición que está ilustrada con 13 reproducciones además del retrato del artista se subraya que el producto de la venta del catálogo será destinado a las víctimas del Riff. También consta en la misma tarjeta la siguiente inscripción: “A los soldados de Melilla”. Diez años más tarde también encontramos una nueva exposición de sus obras en la Sala Parés. El catálogo está prologado por Ricardo Marquina y José Francés. Es muy destacable las pinturas de paisajes de Tomás, que han perdido el realismo que había caracterizado el arte español sino que los suyos son estilizados y simplificados, con predominio de las tintas planas influidos indudablemente por el arte japonés más en consonancia con el nuevo gusto. La formación de Larraya fue también muy amplia. Aunque nunca abandonó el carácter y el paisaje de su tierra cántabra, en primer lugar se afincó en Cataluña para posteriormente visitar Francia y posteriormente en Munich, un Munich rebelde y renovador en lo referente a las artes plásticas, antes de la I Guerra Mundial. En estos lugares colaboró como ilustrador en diversas revistas y también se formó en diversas artes decorativas. En él, junto a su labor de ilustrador también destaca su trabajo como pintor, y especialmente su dominio sobre el género del paisaje en el que presente unas imágenes de gran sensibilidad y con gran finura de matices en los que también se muestra su sinceridad. Participó en el VI Salón de los Humoristas celebrado en Madrid en 1920. Trabaja para diferentes publicaciones periódicas como por ejemplo para el semanario *Flirt*. Por su parte, su hermana Aurora fue una artista que destacó en el campo de las artes industriales. Participó activamente en el Museo de las Artes Industriales para encauzar y enseñar a las mujeres en qué consistía la creación artística en este campo. Ambos hermanos tenían una gran inquietud que les obligaba a una continua búsqueda de nuevas formas y recursos artísticos.

LES (Lescarbourea, Ángel) (-?.Venezuela 1978)

Dibujante en publicaciones anarquistas como *Tierra y Libertad* Sobrino del director de cine anarquista también colaboró en algunas otras películas libertarias

LÓPEZ RUBIO, FRANCISCO. (Francisco López Rubio Motril 1895-Madrid, ¿)

Dibujante, guionista y caricaturista. Su formación es la de un autodidacta. Aunque al parecer se especializó en arte decorativo también hizo diversas exposiciones individuales y colectivas en el Círculo de Bellas Artes y en el Salón de Arte Moderno de Madrid. También fue colaborador asiduo de diferentes publicaciones periódicas como *El Mentidero*, *Buen Humor*, *Gutiérrez*, *la Nación*. Igualmente participó en diferentes Exposiciones Nacionales y en la del año 1920 obtuvo la Tercera Medalla en la Sección de Arte Decorativo. Siempre buscaba nuevos recursos y hallazgos estéticos. Sus obras tienen una clara influencia de los artistas alemanes del momento. López Rubio elimina de sus dibujos todo rasgo superfluo y sus obras muestran siempre los rasgos esenciales de lo representado. Sus líneas

son por tanto escuetas lo que no le impide ser un maestro del color. Todos sus dibujos poseen una elegancia al estar carentes de sátira. Expuso sus obras en el Salón Moderno de Madrid, donde un mes antes se había celebrado la exposición de los artistas íntegros. De este artista hay que destacar su gran sentido decorativo y era un experto caricaturista aunque en este género se siente la influencia sobre su arte de K-Hito, uno de los más destacados caricaturistas de esos años. Trabajó después de la Guerra para la Compañía de Teatro de Jardiel Poncela dibujando complementos y decorados.

LLORENTE, A (Pudiera tratarse de Llorente Agustín Julián) (Finales del s. XIX)

Nacido en el pueblo de Barajas fue discípulo de Juan Cardona. Su nombre aparece en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895.

MACÉ, FREDERIC O FRED

Pintor y grabador francés. También se dedicó a la crítica de arte. Durante los años veinte estuvo en Madrid y compartió el estudio en el Paseo del Prado con Cristóbal Hall, Jahl, Eduardo Vicente y el norteamericano James Gilber. Fue colaborador gráfico de *Ronsel*. Se vinculó al grupo de artistas murcianos y prologó el catálogo de la exposición de Bonafé y Esteban Vicente celebrada en el Ateneo de Madrid en 1927. También escribió sobre Pedro Flores en la *Gaceta literaria*. Como crítico de arte publicó en la revista *la Gaceta Literaria*, ya citada un artículo en el que relaciona con Miró el trabajo de Bores y otros españoles en París.

MALLO, MARUJA (Seud. de Ana María Gómez González Mallo. Vivero, Lugo 1902 Madrid, 1995)

Pintora y hermana del escultor Cristino Mallo. A comienzos de los años veinte se traslada de Lugo a Madrid para estudiar técnicas artísticas en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde conoció a Dalí y también a otros poetas como García Lorca y otros artistas y literatos. Su formación artística no se limitó de forma exclusiva a la ya mencionada Academia, sino que también frecuentó la Escuela Libre de Julio Moisés. En 1926 viajó a Tenerife y en 1928 realizó su primera exposición individual en las Salas de la *Revista de Occidente*. Tuvo un gran éxito y fue comentada en *La Revista de las Españas*. En 1930 participó en la exposición colectiva *Arquitectura y pintura modernas* celebrada en San Sebastián. Sus obras de esta época entroncan con “la nueva objetividad” en la que los temas más recurrentes eran el de las verbenas, elementos de deporte y temas urbanos, rascacielos, máquinas y maniquís así como también temas cinematográficos. Esta mujer ejerció una fuerte fascinación en muchos de los escritores de las vanguardias y muchos de ellos publicaban escritos sobre ella y sus obras en las revistas más conocidas e importantes del movimiento de vanguardia como *Verso y prosa*, *Gaceta literaria* y *Gaceta del arte*. De estos escritores hay que destacar a Rafael Alberti, del que fue amante y que además escribió sobre ella en la ya mencionada *Gaceta literaria*. En 1932 viajó a París con una beca otorgada por la

Junta de Ampliación de Estudios donde llegó a celebrar una exposición individual en la Galería Pierre. Es en estos momentos cuando entró en París en contacto con los surrealistas. Expuso en otras ciudades europeas con la Sociedad de Artistas Ibéricos como Copenhague,(1932) Berlín (1933) y París (1936). Fue en ésta cuando el Estado francés compró una de sus verbenas para el Museo Nacional de Arte Moderno de París. En 1933 obtuvo la plaza de profesora de Dibujo en el Instituto de Arévalo participó en el grupo de Arte Constructivo. Posteriormente logró una plaza de profesora de Dibujo en Madrid y también en la Escuela de Cerámica. Su última exposición individual anterior a la Guerra Civil la organizó ADLAN en Madrid. También en 1936 participó en la Exposición Logicofobista celebrada en Barcelona y en la Exposición Internacional de Surrealismo de Londres. Su obra gráfica, especialmente los dibujos fueron publicados en numerosas publicaciones periódicas del momento como *Revista de Occidente*, *Gaceta literaria*. También realizó algunas cubiertas de libros como la de *Hollywood* de Xavier Abril, *Hércules jugando a los dados* de Jiménez Caballero, *Cadera de Insomnio* de Seral y *Transparencias fugadas* de García Cabrera. Al comienzo de la Guerra Civil se encontraba en Galicia, que se había unido a la rebelión militar. Ayudada por Alberto Fernández Mezquita del POUM pasó a la zona republicana donde escribió en la prensa periódica aquellos días en la Galicia sublevada. Al final de la contienda marchó al exilio y se estableció en Buenos Aires. En 1965 regresó a Madrid y en 1999 recibió el Premio de las Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid.

MARCO, FERNANDO

Dibujante valenciano del que a pesar de ser muy popular y de trabajar como ilustrador para las más destacadas empresas editoriales del momento, como por ejemplo la Editorial Renacimiento, poco se sabe de su vida. Sólo que además de su trabajo como ilustrador en los trabajos relacionados con las prensas de imprenta, también fue uno de los pioneros dibujantes españoles para el cine de dibujos animados.

MARGENAT

Dibujante y publicista. Colabora en la revista *Papitu* en su última etapa antes de asumirlo el Sindicat al comienzo de la Guerra Civil. Al parecer se le pierde el rastro tras la contienda aunque al parecer trabajó para la editorial catalana Maucchi.

MARÍN, RICARDO (Ricardo Marín Llovet) (Barcelona 1874-La Habana, Cuba 1942)

Dibujante, pintor, periodista y abogado si bien su trabajo se encaminó hacia las artes plásticas. Creador de ilustraciones para comics, humorista gráfico y fundador en 1912 del semanario *El Gran bufón*. Colaboró en diversas publicaciones de Barcelona como *El gato negro*, *Hispania*. Posteriormente se trasladó a Madrid y

comenzó a colaborar en otras importantes publicaciones ilustradas como *Blanco y negro*, *La Esfera*, *Madrid Cómic* y *La Ilustración Hispanoamericana*, *Revista Ibérica* y también la *Novela de Hoy*. Fue ilustrador taurino y además publicista del coñac Carlos III. También hizo las ilustraciones para una edición del Quijote y una obra de Gregorio Martínez Sierra Hamlet y el cuerpo de Sarah Bernhardt, una auténtica joya de la imprenta modernista según Juan Manuel Bonet (*Arte Moderno* y revistas españolas). Hombre culto y crítico con las situaciones injustas. Los críticos destacaban de él su colorismo sus rasgos impresionistas debido a la forma de captar tanto el momento como las personas. Los contornos de sus dibujos se desvanecen y no están delimitados por líneas gruesas ni vigorosas. Los trazos suelen ser además, breves. Aunque era un dibujante para una clase burguesa, debido a sus ideas sociales y políticas, también realizó algunas obras de fuerte contenido social. Igualmente ilustró una edición del Quijote. Para algunos críticos, como Fontbona en su estudio *La ilustración gráfica* considera la figura de Marín como un renovador de la ilustración de principios de siglo especialmente por su fuerte cromatismo así como porque presentó en sus obras una visión libre y valiente en contraposición a los modelos del momento.

MARTÍNEZ PADILLA, RAFAEL

Pintor y dibujante que desarrolló su trabajo a finales del siglo XIX y comienzos del XX, nació en Málaga en 1878. Siendo muy pequeño su familia se traslada a Barcelona y es en esta ciudad donde surge su afición por la pintura y realiza los estudios en la escuela de Bellas Artes la Llotja de esta ciudad. Su trayectoria artística la inicia con su participación en los certámenes artísticos más importantes de comienzos de siglo. Así encontramos su firma en la Exposición de 1904 y en las Exposiciones Nacionales que se celebraron en Madrid. Hacia 1936 sale de España y se instala en Francia donde comienza a pintar paisajes muy influenciado por la pintura francesa. En 1950 regresa a España y comienza a mostrar su obra evolucionada e inspirada como ya se ha dicho en la pintura francesa. Destacó, independientemente de su habilidad dentro de la pintura de paisaje, en la de los retratos y, especialmente, en el retrato femenino pues profundiza mucho dentro de la personalidad de los personajes retratados.

Fue amigo de Picasso y contertulio en Quatre Gats.

MAS GINESTÁ, ADOLFO (Solsona 1861-Barcelona 1936)

Fotógrafo. Estuvo vinculado a los movimientos de vanguardia y era un intelectual que había cursado estudios de Letras y de Derecho. En 1886 abrió una galería fotográfica en Barcelona. Participaba en las tertulias de artistas e intelectuales de esos años que se celebraban en los cafés como la de Quatre Gats junto a Novell, Picasso, Ramón Casas y Manolo Hugué. Durante esos años de sus contactos con los artistas pensó en reunir una colección fotográfica de arte español. También fue profesor de fotografía en el Centre Excursionista de Catalunya. Fue un fotógrafo centrado en considerar a la fotografía como documento. También colaboró con el Instituto de Estudios Catalanes creado en 1907 para recopilar y difundir los monumentos, los restos arqueológicos y el arte en general de Cataluña incluyendo también el entorno natural tanto rural como urbano. Fue una persona cosmopolita y tuvo relaciones con personas relevantes extranjeras así como instituciones y

museos internacionales como la Hispanic Society of America, la Universidad de Harvard y el Fogg Museum. A comienzos de siglo, en 1900 fundó el Archivo Mas que custodia una de las más importantes colecciones fotográficas de arte español. Este archivo fue para muchas editoriales durante los años 30 y 40 una fuente documental de arte de indudable valor y sus fotografías fueron reproducidas en libros tanto nacionales como extranjeros. Sus fondos fotográficos están descritos y datados lo que proporciona una rica información documental.

MASIDE, CARLOS (Pontecesures, Pontevedra 1897-Santiago 1958)

Pintor, dibujante y grabador fue un artista autodidacta. De origen humilde trabajó desde muy joven en diferentes oficios. Está considerado uno de los artistas gallegos más importantes de esos años. En 1912 murió su padre, su familia se instaló en Santiago de Compostela. Su primer viaje a Madrid lo realizó en 1915 con motivo de sus Servicio Militar. Sus primeros contactos con el arte fueron a través del dibujante gallego Federico Ribas. Su primera exposición fue la realizada en la Exposición Regional de La Coruña en 1923 donde mostró cuatro caricaturas. Esta exposición le permitió su colaboración como ilustrador en *El faro de Vigo*. En 1926 se trasladó a Madrid, donde pudo ampliar sus conocimientos artísticos gracias a una beca concedida por la Diputación de Pontevedra. Al año siguiente la misma institución le concedió otra beca, pero esta vez para estudiar en París donde le acompañó Felipe Fernández Armesto y también a Munich, viajes que le pusieron en contacto con el arte de vanguardia. Su arte fue de origen naturalista y luego modernista. La influencia del arte de vanguardia le vino de mano del cubismo, del expresionismo y del realismo mágico. A su regreso colaboró en la revista *Nueva España* donde publicó un fotomontaje. En 1929 participó en la Exposición Internacional de Barcelona y al año siguiente comenzó su colaboración con el diario *El Sol*. Entre 1928 y 1932 residió en Madrid y realizó las cubiertas de *De catro a Catro* de Manuel Antonio, de *Alcor* de Juan Vidal Martínez y *Viaje y fin de Don Frontán* de Rafael Dieste. En 1930 realizó su primera exposición individual en Amigos del Arte de Santiago de Compostela y posteriormente en el Casino de Vigo. En 1932 es nombrado profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Santiago de Compostela. Posteriormente comenzó a ejercer como catedrático de dibujo en el Instituto de Enseñanza Media de Noya y posteriormente se trasladó a Vigo. En 1936 obtuvo un premio en la Sección de Grabado de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1936. Durante el período de la República, defendió postulados de izquierdas y colaboró en la campaña a favor del Estatuto de Autonomía. Durante la Guerra Civil residió en Santiago de Compostela y debido a sus simpatías políticas pasó momentos duros. En 1937 fue expulsado de la cátedra, y en 1938 le fue clausurada una exposición individual antes incluso de inaugurarse. Tras el paréntesis de la Guerra Civil, después de ésta continuó de nuevo con su trabajo a la vez que realizó una serie de exposiciones con gran éxito. En 1950 colaboró como director artístico en la editorial Galaxia y en 1958, poco antes de su muerte fue homenajeado por la intelectualidad gallega. Los críticos que han estudiado su obra

lo consideran un dibujante de una gran calidad. Luis Seoane ante la obra de Maside lo considera como un nuevo Castelain de la ilustración y el dibujo gallego donde la ilustración encaja a la perfección con el negro de la tinta de los libros el más puro estilo de la caricatura y dibujo trágico. Sus obras son satíricas y domina la línea y el dibujo que no menoscaban su calidad como pintor. También Álvaro Cunqueiro enjuicia la obra de Maside y comenta cómo en la obra de este artista, lo que más destaca es la luz y posteriormente el color.

MATEOS, FRANCISCO (Sevilla 1894-Madrid, 1976)

Dibujante, pintor vanguardista. De origen humilde en principio trabajó como barbero y mecánico. En 1906 toda la familia establece su residencia en Madrid, cerca del Rastro y le introdujo en el conocimiento del arte José Blanco Coris, director de la revista *La Semana Ilustrada*. Sus continuas visitas al Rastro le posibilita el conocimiento de revistas ilustradas extranjeras como por ejemplo *Simplicissimus*, y también con las conocidas revistas francesas *Le Rire* y *L'Assiette au berre*. Pronto comienza a trabajar como ilustrador para diversas publicaciones periódicas de la época como *La Esfera*, *España*, *Gil Blas*, *Nuevo Mundo*. En 1912 se hizo militante del PSOE en el que militó durante muchos años también colaboró en *El Socialista*. En ese año también entra en contacto con Gregorio Martínez Sierra que le invita a presentarse en la redacción de la revista *España* en donde publica algunas caricaturas de los soldados que parten para Marruecos. En 1914 estableció amistad con el escultor Alberto y juntos proyectaron una nueva Casa del Pueblo. Fue soldado en Marruecos lo que no le impidió seguir colaborando con sus trabajos en algunas de las revistas ilustradas del momento como por ejemplo *Nuevo mundo* y *La España*, de la mano de José Francés. Posteriormente, entre 1920-1924 gracias a una beca viajó a Munich donde se relacionó con grupos políticos radicales, estudió Bellas Artes y colaboró en *Simplicissimus*. También aprendió la técnica del grabado en Alemania con Willy Geiger. También viajó a Bélgica donde conoció a James Ensor, Constante Permeke y Gustave de Smet. En 1928, durante su estancia en París, realizó un mural para el Institut d'Estudes Hispaniques y también expuso en la Galería Tempo. Finalmente visitó la ciudad de Roma. Colaboró como ilustrador en la *Gaceta Literaria* y el director de esta publicación, Jiménez Caballero trató de introducirle en el mundo de los dibujos animados. En 1930 participó en el Segundo Salón de Artistas Independientes del Heraldo de Madrid. Fue uno de los fundadores de la AGAP (Asociación Gremial de Artistas Plásticos). Colaboró como ilustrador en el Diario Anarquista *La tierra* en donde también ejerció de crítico y desde cuyas páginas proclamaba el "fin de la pintura burguesa" y alertaba sobre los peligros del realismo social. Fue miembro del Grupo de Arte Constructivo. En 1932 expuso en el Ateneo de Madrid y Jarnés pronunció una conferencia con motivo de esta exposición. También expuso en París en la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos. En 1934 en su contestación a la encuesta del *Almanaque literario* de 1935 con sobre el arte y la política creía que todo artista se iba a ver arrastrado a una lucha feroz que veía

que se aproximaba. Durante la Guerra Civil apoyó al gobierno republicano a través del *Altavoz del frente*. Participó en el Pabellón Español de 1937. Al final la Guerra Civil se exilió a Francia e Italia, pero regresó a España en 1947. Sus obras de postguerra tienen, según los críticos algo de influencia de Gutiérrez Solana. En los últimos años también comenzó a desarrollar una obra literaria.

Bibliografía: Gamonal Torres, Miguel Ángel. *Agresión y sarcasmo en Francisco Mateos El sitio de Madrid*. 1937. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada nº 16 (1984) pp.515-531.

MAZA

MEL (Seud. Manuel Sierra Lafitte Barcelona 1898-?)

Dibujante y humorista gráfico durante los años veinte y treinta, Era colorista delicado y siluetista suave de la figura femenina así como agresivo caricaturista de la prensa anticlerical. Colaboró intensamente en diversas publicaciones como *La Risa*, *Buen humor*, *Flirt*, *Heraldo de Madrid* y *Blanco y Negro*. Es presumible que, tras la Guerra Civil es probable que se refugiara en la ilustración infantil abandonando la ilustración humorística. También firmaba como Lafitte) Son notables sus colaboraciones en las conocidas publicaciones de *La risa*, *Buen humor*, *Flirt*.

MELLADO, F (Mellado Guinot, Federico)

Pintor y acuarelista. Pocos datos se conocen de él tan sólo que nació en Valencia en la primera década del siglo. Se especializó en paisajes rurales y urbanos y participó en varias exposiciones tanto colectivas como individuales.

MÉNDEZ, MANUEL (Orense 1902-?)

Xilógrafo fuertemente influido por el expresionismo alemán y por el movimiento ultraísta. Fue colaborador gráfico en diversas revistas como *Alfar*, *Nos*, *Parábola* Realizó diversas exposiciones individuales como la de 1923 en Vigo y la de 1926 en Palencia donde vivió durante los años veinte. Hizo algunas cubiertas de libros como la de *Orto* de Francisco Ruiz Bernárdez, *Malianxe* y *Proel* de Luis Amado Carballo y la de *La voz del paisaje* de Teófilo Ortega. Sin embargo abandonó el campo artístico para dedicarse a la abogacía.

MEZQUITA ALMER. (Barcelona primera mitad del siglo XX)

Dedicado al dibujo decorativo también realizó numerosas cubiertas de libros para editoriales barcelonesas. En 1919, presentado al concurso de portadas de la revista Nuevo Mundo gana el concurso siendo miembros del Tribunal López Mezquita, el escultor Inurria y el crítico de arte Alcántara. Este fallo disgustó sobremanera a muchos de los participantes si bien para parte de la crítica supone un avance y las futuras derivaciones del arte editorial porque renueva el concepto de lo que debe ser una cubierta de una revista o de un libro. Es cuando este tipo de trabajo asumen y hacen suyo toda la técnica del cartel mural, y se inicia además la impersonalización, la supresión de la anécdota y del simbolismo manido. Se

comienza a prescindir de la figura humana como elemento decorativo imprescindible y aparecen otros motivos más sobrios y simples pero igualmente gratos y armónicos como pueden ser los ramos de flores, los bellos arabescos o las composiciones geométricas. La exposición se celebró en julio en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Sin embargo las críticas favorables consideraban que la composición de este artista marcaba la renovación del dibujo de cubiertas de libros, más en consonancia con el arte del cartel donde primaba más la impersonalidad que el manido simbolismo que debía de superar la nueva pintura y dibujo. Mezquita Almer era además un asiduo de los diferentes Salones de los Humoristas que se celebraban en Madrid.

MICIANO BECERRA, TEODORO (1903-1974)

Grabador e ilustrador. Nacido en Jerez de la Frontera se traslada a Sevilla donde cursa los estudios de Bellas Artes. En su ciudad natal participa dentro de los grupos intelectuales del momento como pudiera ser el Ateneo de cuya revista era director artístico. Otra colaboración como ilustrador la encontramos en la revista *África de Ceuta*. Fue profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Jerez durante los años 1929-1931. Dos años después, en 1933 obtiene el título de profesor de Pintura, Escultura y Grabado en Madrid. Siempre estuvo vinculado a la República por sus claras ideas democráticas y republicanas. En 1935 se traslada a Madrid donde establece su residencia junto a su esposa y acepta la dirección de la revista *Mundial*. Los avatares de la Guerra Civil inciden en su vida de una forma contundente. En primer lugar se cierra la revista para la que trabajaba y se ve obligado a impartir clases en una escuela infantil que también cierra al ser evacuados los niños a Valencia. Ingresa en el Partido Comunista y posteriormente se afilia a la UGT. Fue miembro de la Asociación de Intelectuales Antifascistas y miembro del Socorro Rojo Internacional. Formó igualmente parte de la junta directiva del Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes. No hay al parecer una relación de sus obras durante la contienda. Sí se sabe que trabajó para el periódico *Mundo Obrero* y también para la obra colectiva *El antitanquista* en la que colaboraron otros artistas como Climent, Ramón Puyol, Victorio Macho entre otros. Partió para Valencia con la idea de embarcarse rumbo a Argentina donde sus hermanos residían desde hacía varios años. Pero no pudo y fue encarcelado en la plaza de toros de Alicante. Obtenido un salvoconducto se traslada nuevamente a su tierra natal pero una vez allí es encarcelado y juzgado bajo la acusación de ayuda a la rebelión. A pesar de tener informes favorables fue condenado a 20 años de cárcel, condena que no cumplió en su totalidad, sino sólo parcialmente. Una vez en libertad se traslada a Barcelona donde comienza una nueva vida dedicada al dibujo y a la enseñanza del mismo en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad condal. Comienza a recibir el merecido reconocimiento a su valía artística y recibe la medalla de primera clase en la Exposición Nacional de Artes Decorativas de Madrid de 1949. Recibe hasta 70 premios en diferentes certámenes y concursos. Desde

1959 fue profesor de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Madrid. En 1971 fue nombrado director de la Calcografía Nacional y, posteriormente, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su último galardón lo obtuvo en el ámbito internacional y fue la obtención de la Medalla de Oro de la Bienal de Florencia de 1974. No llegó a recibir personalmente el galardón al fallecer a causa de un ataque cardíaco.

Texto de Internet del artículo de Fernando Romero y Ángel Blázquez

MILLEVOY, KASSIAN

MOHOLY NAGY, LASZLO (Bacsorsard, 20 de julio de 1895, Chicago 24 de noviembre de 1946.)

Fue pintor y fotógrafo conocido por su trabajo como profesor y difusor en el ámbito de la fotografía de los postulados de la escuela alemana de la Bauhaus. Fue un gran experimentador en el campo de la fotografía especialmente a través del denominado Modulador luz espacio que son unos planos perforados que permiten pasar la luz propiciando unos interesantes juegos de luces y sombras.

Posteriormente, huyendo de la Alemania nazi marchó a Estados Unidos donde siguió experimentando.

MOLINA GALLENT

De este artista sólo conocemos que entre sus ilustraciones fueron especialmente apreciadas debido a la popularidad de la publicación las que hizo para las famosísimas obras de Elena Fortún las *Aventuras de Celia*.

MONIER, MAGGY (Margaret Mounier o Marguerite Mounier, 1887-1965)

Es pintora e ilustradora francesa. Ilustra muchas tarjetas postales del estilo Art Decó.

Expuso en 1925 y en 1926 en la Galería G.L. Manuel Frères y en 1927 en el Salón de los Independientes. Hay que destacar su abundante trabajo como ilustradora para la editorial Nilsson.

MONLEÓN BURGOS, MANUEL (Valencia 1914-Mislata, (Valencia 1976)

Pintor, dibujante y cartelista. Nacido en el seno de una familia de labradores que había emigrado a la ciudad, tuvo una infancia dura debido a la escasez de recursos económicos y su enfermedad le condicionó su vida posterior. Después de cursar los primeros estudios en la escuela pública, entró a trabajar en un taller de abanicos del reconocido artista valenciano Mariano Pérez muy apreciado por sus trabajos como dibujante de países de abanicos y miniaturista. De la mano de éste que ejerció como auténtico maestro Manuel Monleón comenzó a sentir un vivo interés por el arte. Poco a poco Monleón comenzó su propia trayectoria artística, primero como miniaturista. En 1929 en la Sala Braulio realizó su primera exposición individual y sus miniaturas fueron muy apreciadas. Al año siguiente expuso sus obras en una galería barcelonesa de la Vía Layetana. Su experiencia hizo que también sintiera un vivo interés por el naturalismo, el anarquismo y también por el

esperanto. Trataba de combatir la injusticia social y creía que el progreso conllevaría la liberación de la clase trabajadora. Admiró los logros de la Revolución Soviética y condenaba cualquier tipo de militarismo pues pensaba que la paz debía de traer el bienestar a la sociedad. Trabajó para diversas publicaciones como *Orto*, *Estudios*, *Nueva Cultura*, en las que publicó ilustraciones y también realizó cubiertas. También realizó ilustraciones para las revistas *Helio* y *Crisol*. Fue uno de los primeros artistas en utilizar la técnica del fotomontaje pues la consideraba un instrumento de un gran poder de atracción y persuasión debido a la fuerza de comunicación que las imágenes así compuestas podían ejercer sobre el público. Consideraba que el arte de vanguardia también debía de ser arte de vanguardia política al igual que su paisano Joseph Renau o el alemán John Heartfield. En el aspecto político fue un luchador nato y recorrió muchos de los pueblos de Valencia exponiendo sus ideas políticas de las que estaba plenamente convencido lo que le hacía salir siempre triunfante en los debates políticos. Como compañeros artísticos se unió al grupo de artistas de tendencias comunistas como Josep Renau, José Sabina, Eleuterio Basset, Rafael Pérez Contel, Armando Ramón, Francisco Carreño, Francisco Badía y Eduardo Muñoz. Sus primeros obras al margen de las miniaturas están impregnadas de un fuerte naturalismo con ciertas evocaciones impresionistas, que pronto abandonó por un mundo surreal, aunque todos los críticos coinciden en calificar a sus surrealismo triste que nunca llegó a ser onírico. A pesar de no hacer concesiones al público su obra tenía una buena aceptación por parte del público que compraba sus obras. Durante la Guerra Civil se alineó en el bando de la República y trabajó en el periódico *Verdad* que dirigía Max Aub, donde publicó retratos de políticos. Pero su obra más destacada durante la contienda fue sin duda la realizada en el campo gráfico de los carteles de guerra. En este campo fue un artista muy prolífico. También realizó numerosos fotomontajes. Al finalizar la Guerra fue detenido y encarcelado en varias cárceles. Fue puesto en libertad a mediados de los años 40. La redención de Penas por el Trabajo le permitió reanudar sus trabajos artísticos puesto que se incorporó a la Academia de Arte. Cuando fue puesto en libertad, su subsistencia fue dura ya que tuvo que comenzar a trabajar realizando trabajos publicitarios para empresas. Posteriormente él mismo creó su propia agencia de publicidad denominada Diarco para anuncios comerciales. También se le llamó para que maquetara la revista *Triunfo*. Las dificultades con las que se encontraba en España así como la falta de inquietudes artísticas de su ambiente hicieron que emigrara a Colombia. En un principio pudo se le encargaron diversos trabajos y, posteriormente, pudo también en Bogotá montar su propia agencia de publicidad. Una vez estabilizada su situación económica, comenzó a dedicarse de nuevo a la pintura y comenzó de nuevo a exponer sus obras. En 1962 regresó definitivamente a Valencia donde dirigió junto a su hijo una agencia de publicidad. Sus últimos años los pasó pintando paisajes y bodegones a pesar de que sus problemas con la vista le dificultaban su trabajo. A su muerte ningún medio de prensa recogió la noticia a pesar de la importancia de sus trabajos en el ámbito del fotomontaje y de la vanguardia valenciana. Valeriano

Bozal en su obra *El realismo plástico en España de 1900 a 1936* en la p. 142 dice que *Sus fotomontajes suelen ser confusos y demagógicos. Se limita a reunir, mediante un orden estrictamente formal, las escenas fotográficas que desea que nos impresionen. El resultado es una reunión de fotos y no un fotomontaje.*

MONSALVE, RAMÓN (Sevilla 1910-X?)

Dibujante y pintor que se formó al parecer en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y que realizó diversas exposiciones. Hizo diversas cubiertas vanguardias para las obras de *Minero de estrellas* de José María Morón y para *Dios en la ciudad* de Romero Murube. Al parecer colaboró en los años 50 en *TBO*. Previamente había concurrido a diversas exposiciones y concursos artísticos como la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941 en la que obtuvo la Tercera Medalla. Su arte después de la postguerra se vuelve más tradicional y de línea más académica.

MORAL (MORALES) TAYLOR

MORALES, L.

MORÉ DE LA TORRE, F.

MORENO, ANTONIO

MORENO, M.

MOYA DEL PINO, JOSÉ (1891-1969)

Pintor, muralista e ilustrador. Su arte se puede calificar como post-impresionista. Estudió arte en Madrid y en 1925 se matricula en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Marchó a los Estados Unidos donde a través de diversas exposiciones cosechó éxito y fama. En los años treinta se establece en San Francisco y se unió a la San Francisco Art Student League. Fue un destacado retratista y muralista. Decoró el Hall de Coit Towers en 1934.

MUÑOZ MONTORO, GREGORIO GORI (Benicalap (Valencia) 1906-Buenos Aires 1978)

Pintor, dibujante, caricaturista y escenógrafo. Desde pequeño vivió en un ambiente artístico ya que su padre era el pintor Gregorio Muñoz Dueñas, fundador de la Escuela de Cerámica de Manises y fue el que le inició en este campo. Estudió en la Escuela de San Carlos de Valencia y San Fernando de Madrid donde se dedicó a la caricatura y como dibujante humorístico. Sus caricaturas retratos era de una gran simplicidad. Fue becado por la Junta de Ampliación de Estudios lo que le permitió viajar por Francia, Bélgica y Holanda donde vivió hasta 1936. En Valencia estuvo vinculado al grupo de artistas encabezados por Josep Renau. Desde un principio, sus caricaturas tuvieron una gran acogida. En 1932 participó en el XV Salón de los Humoristas que se celebraba en el Círculo y el crítico de arte José Francés reconoció y alabó los trabajos que presentaba. Posteriormente expuso de nuevo

sus caricaturas en Madrid en el Lyceum Club Femenino donde alcanzó un gran éxito de crítica y de ventas. Posteriormente expone también en Valencia y el cartel de su exposición lo dibuja Rafael Pérez Contel y el texto del catálogo lo escribió Ramón Pérez de Ayala. En 1933 participa igualmente en la Primera Exposición de Arte Revolucionario celebrada en Madrid. Trabajó para diversas publicaciones para las que realizaba las ilustraciones como las cubiertas. También hizo algunas escenografías para el teatro La Barraca. En Madrid, frecuentó la tertulia de Ramón Gómez de la Serna en el Café de Pombo así como a los Cafés del Prado y Oriente donde conoció a los más destacados literatos del momento de los que realizó sus caricaturas. Durante la Guerra Civil defendió a ultranza la legalidad del Gobierno de la República y como socialista, participó activamente en la Sección de Artes Plásticas de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Realizó diferentes carteles y también trabajó junto a Josep Renau cuando éste fue nombrado Director General de Bellas Artes. En 1937 el propio Renau le encargó la decoración del Pabellón Español de 1937 en la Exposición Internacional. También realizó unas fallas con motivos antifascistas que se plantaron en el interior de la Lonja de Valencia puesto que el General Queipo de Llano había amenazado con bombardear la ciudad si las fallas se colocaban. Fue como militante del PSOE un gran activista dentro de las Sección de Artes Plásticas de la Alianza de Intelectuales. Al final de la Guerra se exilió a Francia y posteriormente a Buenos Aires, lugar del que no regresó. Hizo los decorados para diversas películas argentinas y su nombre forma parte de la historia del cine argentino. Argentina reconoció el valor de estas escenografías y el otorgó el premio de la Academia de Cinematografía al mejor decorado por los realizados para la película *La dama duende* (1945). A éste le siguieron muchos otros hasta llegar a siete galardones. También trabajó en las escenografías teatrales. También fue un escritor prolífico y publicó numerosos artículos relacionados con la escenografía y su técnica.

Con respecto a su actividad pictórica tenía un gran dominio de la técnica debido a sus inquietudes por el conocimiento del arte y de la pintura de los grandes maestros. Le atrajo mucho el dibujo y durante su estancia en París entró en contacto con los artistas más destacados del momento y la influencia de la Escuela de París aflora en su obra. Admiraba el color de los fauves, la forma de construir de los cubistas, los hallazgos de los surrealistas y la libertad de los artistas abstractos. También ilustró junto con Molina Gallent la obra de Elena Fortún *Las aventuras de Celia*.

NADAL, D (Nadal Llorens, Dionís) (Lleida 1909-)

Pintor y dibujante. Desde muy joven mostró una fuerte vocación artística lo que le hizo ingresar en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona siendo alumno del pintor Francesc Labarta. En 1955 marcha a Venezuela donde se establece en Caracas donde trabajó como director artístico de la revista *Momento*. Otra colaboración destacada en el campo del grafismo artístico es en la revista de titularidad estatal *Tricolor*. Posteriormente regresó a Barcelona donde fijó su residencia. Hizo una

exposición en 1942 en la Galería Syra y con posterioridad en las Galerías Pons Llovet. Se destaca por sus paisajes, especialmente marinas aunque también era un experto en el tratamiento de la figura y de los bodegones de flores especialmente en sus obras al óleo aunque también practicó la acuarela y la pintura al temple. Como característica de su obra pictórica es destacable la influencia que sobre él ejerció el impresionismo catalán y sus colores generalmente son limpios y su trazo seguro. Como ilustrador trabajó con la editorial catalana Maucci.

OBIOLS, JOSEPH (Barcelona 1889/1994-1967)

Pintor y también dibujante, cartelista, ilustrador y figura relevante del movimiento Noucentista catalán. Colaboró en algunas historietas como *Jordi* (1928). De un marcado carácter modernista pero permeable a la renovación artística que se vivía en esos momentos y a los círculos culturales y artísticos que frecuentaba. Fue amigo de Foix y tuvo contacto con el taller de Torres García. Fue colaborador gráfico de un gran número de publicaciones periódicas como *Un enemic del Poble*, *Alfar*, *Terramar*, *la rosa de los vientos*, *Monitor*. También ilustró diversos libros como *El somni* de Tomás Garcés. En 1936 participó en la exposición de París de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Durante la Guerra Civil colaboró en los comités de propaganda republicana siendo el ilustrador de *Auca del noi catalá anfeixista i humá*. Diseñó los billetes republicanos emitidos por la Generalitat de Catalunya en 1937.

OBIOLS, TOMÁS

OCHOA (Esteve Ochoa, Enrique **Ochoa**) (Puerto de Santa María, Cádiz 1890-Palma de Mallorca 1978)

Pintor, dibujante e ilustrador. Quedó huérfano desde los diez años. Estudió en Toledo, Sevilla y Madrid y posteriormente completó su formación en Francia e Italia. Su primera exposición la realizó en Madrid en 1914, ciudad en la que volvería a exponer participando también en algunos de los Salones de los Humoristas como el VI Salón de los Humoristas. Posteriormente, tras exponer en otras ciudades como Barcelona e incluso Milán, París y Copenhague. Igualmente participó en diversos certámenes tanto nacionales como internacionales. Fue admirado por José Francés que lo consideraba como el creador de la plástica musical si bien critica que en algunas de sus obras abuse de cierta sencillez, ingenuidad e infantilismo estético, algo que este crítico rechazaba. Sin embargo alaba de él sus condiciones de colorista y su técnica del dibujo donde demuestra el conocimiento de este arte y su trazo firme y seguro. Muchas de sus obras muestran una fuerte influencia italiana, especialmente del Renacimiento. Realizó una exposición antológica en el Círculo de Bellas Artes en 1981. Llegó a ser académico de diversas Academias como la de San Sebastián, Palma de Mallorca, y la Academia sevillana de Santa Isabel de Hungría. También en el extranjero recibió reconocimiento y de hecho obtuvo la Medalla de Oro de las Artes, las Letras y las

Ciencias francesa. Fue admirado por Federico García Lorca que también reconocía en él la musicalidad mencionada anteriormente por José Francés, pues sobre este artista decía *¿"pintor?, músico?¿ Poeta? Creador.* (1915)* Colaborador habitual en las revistas *Blanco y Negro* y *La Esfera*. Igualmente también ilustró libros entre los que podemos destacar las obras completas del poeta Rubén Darío. Sus trabajos como ilustrador fueron bastante conocidas y en el mundo de los dibujantes Ochoa era conocido como el creador de un tipo femenino encantador. De hecho todos sus personajes femeninos son inconfundibles y están vistas a través de un ensueño lo que produce una sensación de idealismo refinado, de distinción y de espiritualidad. Junto a estas representaciones de la mujer también son muy característicos de sus dibujos los jardines, las ruinas, los horizontes embrujados dibujados con la misma exaltación que las figuras femeninas lo que le induce a ser considerado en cierta medida como un pintor decadente. Realiza su primera exposición en Madrid en 1914 a la que suceden otras en la capital de España y en Bilbao. En la exposición de 1918 celebrada en el Ateneo

madrileño Ochoa, destaca no ya tanto como ilustrador sino como pintor, pero pintor de la nostalgia.

OLAORTUA, PELAYO (Guernica 12 de octubre de 1910-Bilbao 1984)

Pintor y también dibujante sordomudo. Cursa los estudios medios en el Colegio de los Padres Agustinos de la villa de Guernica. Comienza sus estudios de arte con un profesor particular Antonio Torcal. Estos aprendizajes le facilitan el ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid siendo alumno de Cecilio Plá. Hasta el comienzo de la Guerra Civil obtiene diferentes menciones por sus obras pictóricas. También participa en la ilustración de cubiertas. Tras el paréntesis de la contienda comienza a exponer en galerías particulares como la Sala Alonso en Bilbao en 1943, la Sala Pallarés en Barcelona en 1944 y de nuevo en la Sala Alonso en 1945. Durante esta década de los cuarenta también participa en exposiciones colectivas como el XIX Salón de Otoño. Durante su estancia en 1948 en Baleares también expone en Palma de Mallorca en la Galería Meliá junto a la pintora Yugo. Ese mismo año participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes con el cuadro titulado *Paisaje fabril*. Al año siguiente, en 1949 la Sala Macarrón le abre las puertas y expone en la exposición colectiva *Artistas vizcaínos*. En el extranjero participa en el I Salón Internacional de Artistas Silenciosos de París donde obtiene el Primer premio. Las exposiciones tanto individuales como colectivas se suceden celebrándose en diferentes ciudades tanto de nuestro territorio como en el extranjero. Pasa temporadas en París y Roma y fue amigo de los pintores Ramón y Valentín Zubiaurre.

OLIVA

OMEDES, HILARIO

Letrista y dibujante. Fue también militar y a él se debe y al parecer era militar autor de diversas letras incluyendo un Himno a la aviación.

ONTAÑÓN FERNÁNDEZ, SANTIAGO (Santander 1903-Madrid 1989)

Pintor, dibujante y escenógrafo. Sus primeros pasos como artista plástico los realiza en París cuando sólo contaba 17 años de la mano del pintor, especialista en retratos Federico Beltrán Mases. A partir de ese momento comienza a enviar sus primeras colaboraciones como ilustrador para *La Esfera* y *Nuevo Mundo*. De regreso a Madrid, también colabora con otras publicaciones como *El Herald*, *Gaceta Literaria*, *Mediodía* y *Revista de Occidente*. Frecuentó a los artistas vanguardistas de los años 20 y fue amigo de Federico García Lorca del que realizó algunos decorados de sus obras teatrales. Participó en los Salones de Artistas Independientes. También realizó junto con Eusebio Fernández Ardavín la película *Los claveles* y también los figurines de *La Verbena de la Paloma* de Benito Perojo. Durante la Guerra Civil colabora en la revista *El Mono azul* y fue uno de los fundadores de la Alianza de los Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Finalizada la contienda de exilia a América donde continúa sus trabajos como escenógrafo y decora las representaciones teatrales de Alberti. Trabajó en América con la compañía de Margarita Xirgu. Durante la República colaboró en la escenografía de la Barraca. Durante su exilio llegó a ser director del Teatro Nacional del Perú y catedrático de escenografía en la Universidad de San Marcos. En 1950 regresó del exilio y de nuevo en España continuó sus trabajos como escenógrafo tanto en el teatro como en el cine y también llegando a intervenir como actor. Entre sus trabajos como escenógrafo en el mundo del cine destacan los decorados de las películas *Falso noticiario* de Edgar Neville, *La verbena de la Paloma* de Benito Perojo (1955) *Si Fausto fuera Faustina* de Sáez de Heredia (1957) y *El Verdugo* de Berlanga (1963) escenografía. Dentro de la plástica destaca su actividad como retratista y como ilustrador está netamente influenciado por el Art Decó.

OPISSO I SALA, RICARD (Tarragona 1880-Barcelona 1966)

Dibujante nacido en el seno de una familia cuyos miembros de muy distintas maneras se relacionaban con las artes plásticas y la literatura. Su padre era escritor, periodista y crítico de arte, independientemente de su profesión de médico llegó a ser codirector del diario *La Vanguardia* y de *La Ilustración Ibérica*. Todos estos trabajos le proporcionaban cuantiosos ingresos aunque no le sobraban para mantener a la familia que estaba compuesta por once hijos. Como muchos otros jóvenes de esos años Ricard cuando sólo contaba doce años comenzó a trabajar con el arquitecto Antoni Gaudí que había comenzado a construir la Sagrada Familia. Ricard posó como modelo para uno de los ángeles de la fachada del Nacimiento que adorna el templo. Pero Ricard, que estaba en contacto con otros artistas prefirió, en la medida de sus posibilidades unirse a otro grupo de artistas con grandes inquietudes e innovadores dentro de panorama artístico

barcelonés de esos años. Amigo de Joaquín Mir, éste le proporcionaba el acceso a las revistas francesas más importantes y le ponía en contacto con el arte que se desarrollaba en el país vecino. De hecho viajó varias veces a París entrando en contacto con Picasso y Toulouse Lautrec. De regreso a Barcelona contrae matrimonio en 1903. Frecuenta en la ciudad condal el círculo artístico de *Quatre Gats* en cuya publicación comienza a colaborar con una serie de dibujos. Su primera obra gráfica la publica sin embargo en la revista *Luz* en enero de 1898. Posteriormente colaborará en diferentes revistas ilustradas como ¡*Cu Cut!* Y *L'Esquella de Torratxa*, donde crea las famosas multitudes que describen no sin ironía las escenas más características de la vida barcelonesa. Colaboró también en muchas revistas infantiles como *En patufet* y especialmente en el *TBO* donde creó varios personajes y, algunos estudiosos le atribuyen la creación del diseño de esta popular revista infantil. Conocedor también de las costumbres licenciosas de la Barcelona de esos años colaboró con las denominadas “revistas galantes o sicalípticas”. Su obra gráfica también la podemos admirar en anuncios comerciales, felicitaciones, cromos, naipes y muchos otros impresos.

OTERO, G.

PAL (PASCUAL MONTURIOL, EMILIO También firmaba como MILIU) Barcelona 1890-¿?)

Dibujante y humorista. En los primeros años del siglo XX su firma aparecía con frecuencia en las publicaciones satíricas y humorísticas más importantes de ese periodo como *L'Esquella de Torratxa*, *el gall*. Según los críticos su dibujo es violento, satírico y grotesco si bien abandona este estilo y busca una forma de expresión más comercial. Fue un importante ilustrador de cubiertas de partituras de la editorial Alier. Dirigió los dos únicos números publicados del semanario satírico y de corte ácrata *Arlequí*, Barcelona 1914.

PALACIOS

PAULO (Pablo Ramírez)

Dibujante de los años cuarenta y cincuenta que colabora en los tebeos y en la revista femenina *Chicas* (1950-1962) Trabaja para las editoriales Cervantes (col. Olimpo) editorial Juventud, Molino (col. Aventuras de Guillermo, Chiquitines, Me gusta pintar, Historia y leyenda, Primeras letras) editorial RM, editorial Roma.

PELEGRÍN, SANTIAGO (Alagón, Zaragoza 1885- Madrid 1954)

Pintor. Su formación artística la adquirió en Zaragoza donde estudió en la Escuela de Artes y Oficios de esa ciudad durante 1900 y 1908. En 1910 se trasladó a Madrid, donde había una mayor inquietud artística y comenzó a exponer en el Círculo de Bellas Artes y en las Exposiciones Nacionales. Fue uno de los renovadores del panorama artístico madrileño. Tuvo una gran obstinación por la

estética cubista. Según los críticos, en 1920 su arte evolucionó hacia un post cubismo con una clara influencia de Vázquez Díaz y de Joaquín Sunyer. En esos años comienza a hacer retratos y son conocidos los de Benjamín Jarnés, gran amigo del artista y del pintor Rafael Boti. Durante años posteriores continúa exponiendo en diversas salas de Madrid y de Zaragoza. En 1925 participa en la exposición de Artistas Ibéricos celebrada en Madrid. También participó en los Salones de Artistas Independientes del Heraldo de Madrid. En 1931 participó en la fundación de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos y también fue profesor al Fomento de las Artes. En el mismo año hizo una exposición en la Biblioteca Nacional de Madrid. Independientemente de sus trabajos como pintor, también realizó ilustración de cubiertas, especialmente para la editorial Zeus fundada por Graco Marsá. Posteriormente su arte evolucionó hacia el realismo social, y sus obras dejaron de tener el interés y la modernidad de momentos anteriores. En 1933 exponía sus obras junto al Grupo Constructivista junto con Torres García, Rodríguez Luna, Francisco Mateos, Alberto Yepes y Moreno Villa. Fue socio de ADLAN y en 1936 participó en la Exposición de Artistas Ibéricos celebrada en París. Su obra fue nuevamente expuesta en París en 1937 ya que fue uno de los artistas escogidos para el Pabellón Español de 1937. Durante la Guerra Civil defendió al Gobierno de la República y participó en tareas de Propaganda. Finalizada la contienda realizó un arte de carácter naturalista.

PENAGOS, RAFAEL (Madrid 1889-1954)

Sus primeros conocimientos artísticos los adquiere en la Escuela Superior de Artes Industriales de Madrid y continúa posteriormente en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando donde tiene como profesores a Antonio Muñoz Degrain y a Emilio Sala. Desde muy joven trabaja para la *Novela Ilustrada* dirigida por Blasco Ibáñez y con 19 años participa en los conocidos concursos de carteles del Círculo de Bellas Artes en los que en numerosas ocasiones sus carteles serán premiados. También frecuenta la tertulia del Café Levante promovidas por Ricardo Baroja y Miguel del Valle Inclán. En 1913 viaja a París con la ayuda económica de la Junta de Ampliación de Estudios y posteriormente a Londres en el año en el que estalla la I Guerra Mundial lo que le obliga a regresar precipitadamente a España. En 1923 debido a su matrimonio y al nacimiento de sus hijos gemelos abandona la vida nocturna bohemia a la que era gran aficionado para llevar una vida familiar. En 1935 es nombrado catedrático de dibujo en el Instituto Cervantes de Madrid si bien el estallido de la Guerra Civil le obliga a abandonar Madrid pero no lo aparta de la docencia con la que continúa en la ciudad de Valencia donde se instala y en donde también realiza algunos carteles en apoyo de la causa de la República. En 1939 regresa a Madrid pero transcurridos dos años se instala en Barcelona. En 1948 se instala en Santiago de Chile donde permanece hasta 1952. Un año antes de su muerte regresa a Madrid. Dibujante viajero cartelista y portadista. Publicista e ilustrador. Crea el tipo de la mujer estilizada Stream line, de hecho, se considera a Penagos el simplificador de la línea lo que no impide que las mujeres que

representa sean cercanas a las que se puedan encontrar en la calle si bien sus mujeres siempre representarán el prototipo de la mujer moderna. La modernidad que presenta este artista en su obra sin embargo no está impregnada de ningún atisbo de vanguardias. Sus dibujos presentan trazos seguros, líneas breves que marcan el contorno lo que favorece el acabado tanto de las ilustraciones como los carteles. De las obras de este artista siempre hay que destacar el dominio en armonizar los colores así como la selección de los tonos.

PÉREZ RIVERA

Militante comunista sus cubiertas son generalmente exclusivamente tipográficas y ellas son un ejemplo de la participación y conocimiento de algunos de nuestros artistas de los nuevos principios artísticos y su aplicación al diseño de libros.

PÉREZ RUBIO, TIMOTEO (Oliva de la Frontera, Badajoz 1896-Río de Janeiro, 1977)

Pintor. Sus primeras enseñanzas artísticas las adquiere en Badajoz en la Escuela Superior de Artes y Oficios gracias a una ayuda económica proporcionada por el Ayuntamiento de su pueblo. Posteriormente, completa esta formación gracias a una beca de la Diputación de Badajoz en la Escuela de San Fernando de Madrid, donde conoce a la que posteriormente sería su esposa, la escritora Rosa Chacel. En ese mismo curso también estaban Gregorio Prieto, Frau y Joaquín Valverde con el que compartió estudio. En 1918 ganó la Pensión de El Paular y en 1919 el Premio del Concurso de Bocetos para la Asociación de Ganaderos y en 1920 la Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes. En 1921, logra una Pensión para la Academia de España en Roma donde reside desde 1922 a 1930, pintando también en Venecia y Roma. En 1930 obtiene la Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes y recorre Europa. Este viaje le permite establecer contactos con el arte de vanguardia de los diferentes países que visita. Desde entonces sus obras se van a impregnar de un aire surrealista, si bien nunca abandonará los géneros del paisaje y del retrato tratados de forma bastante tradicional. No obstante se integra en el grupo de Los Artistas Ibéricos participando en algunas de las exposiciones realizadas por este grupo en diferentes ciudades europeas como Copenhague, Berlín y París. En 1932 obtiene la Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes y ese mismo año es nombrado subdirector del Museo de Arte Moderno. También realizó diversos trabajos como ilustrador en diversas publicaciones periódicas como *La Esfera* y *La Gaceta literaria*. Como ilustrador de cubiertas hizo la del libro *El boxeador y un ángel* de Francisco Ayala y *Estación, ida y vuelta* de Rosa Chacel. En 1931 fue nombrado subdirector del Museo de Arte Moderno de Madrid. Firmó el manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos y se ocupó de la organización de las diversas exposiciones de la Sociedad en el extranjero, Copenhague, Berlín, París, participando en todas ellas. Durante una de sus estancias en París trató a Marx Ernst. Comprometido políticamente con la República, durante la Guerra Civil fue el

Presidente de la Junta del Tesoro Artístico Nacional, por lo que tuvo la responsabilidad de la salvaguarda de todo nuestro patrimonio artístico. Al final de la contienda se exilia en México, pero posteriormente se instala definitivamente en Brasil en 1940. En este país continuó su actividad artística como retratista y en él también realizó diversas exposiciones. En 1973 regresó a España donde realizó una importante exposición de paisajes. Posteriormente regresó a Brasil donde falleció.

PERTEGAS (Enrique **Pertegás Ferrer**. Valencia 1894-1962)

Pintor, ilustrador y dibujante de historietas. Hijo de un conocido médico valenciano comenzó su profesión como ilustrador de prensa en el periódico *El Pueblo*, y otras publicaciones en las que destacaban sus ilustraciones relativas a la fiesta de los toros. Realizó para la editorial Guerri numerosas cubiertas durante los años 30 especialmente folletines: Este trabajo le hizo conocer a dos dibujantes valencianos pioneros en este campo, José Grau y Eduardo Vañó. También trabajó para la revista satírica *La Traca* donde firmaba con el seudónimo de El Marqués de Sade, seudónimo que le sirvió para no ser fusilado al final de la Guerra Civil. Durante la década de los 30 también estableció vínculos con el grupo de artistas de vanguardia de Valencia que se agrupaban en torno a la Sala Blava. Siempre se ha comentado que sus dibujos tenían una notable influencia de Eulogio Varela y Eugenio Chiorino, si bien Pertegás era mucho más esquemático y más vehemente. Igualmente sus obras están cargadas de un fuerte contenido erótico debido al empleo de atrevidos escorzos. Sin embargo sus trabajos no llegaron a representar una auténtica renovación del arte, sino que quedó más vinculado a la escuela valenciana de principios de siglo. Una vez finalizada la Guerra Civil continuó con las ilustraciones, especialmente en el mundo de la historieta trabajando en *Jaimito* y otros importantes almanaques. y también continuó trabajando para la ya mencionada editorial Guerri. Completó su trabajo de dibujante e ilustrador con la pintura de retrato, llegó a retratar a Franco y la de paisaje.

Dibujante meticuloso y perfeccionista en lo que respecta a la anatomía humana. Sus dibujos siguen la técnica del dibujo de carteles.

Agramunt Lacruz, Francisco. *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*.

Bibliografía *Historia del tebeo valenciano*; *Comicguía* n^o 29; *Sunday* n^o 13.

PISCIS

PONCE DE LEÓN, ALFONSO (Málaga 1906-Madrid 1936)

Pintor. Artista destacado dentro del realismo mágico español según Juan Manuel Bonet si bien su pintura tampoco está exenta de la influencia del surrealismo y de la pintura metafísica. En 1926 ingresó en la Escuela de San Fernando y comenzó a exponer en los Salones de los Artistas Independientes del Heraldo de Madrid y sobre su arte publicó un artículo en la *Gaceta Literaria* Pérez Ferrero. En 1930 pasó seis meses en París donde conoció a Picasso. Como ilustrador hizo las cubiertas de *Cazador en el alba* de Francisco Ayala publicado en la editorial Ulises y

también en la misma editorial *El terror en América* de González Ruano. Participó en la Exposición de Pintura y Arquitectura Moderna de San Sebastián. En 1931 hizo un panel para decorar el vestíbulo del Teatro Fígaro de Madrid. También hizo la ilustración del libro de Samuel Ros *Marcha atrás*. Fue firmante del manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos, participó en la redacción de la revista de este grupo titulada *Arte* y participó en las exposiciones de Copenhague y Berlín. También colaboró con el grupo de teatro *La Barraca* realizando los decorados y figurines para las obras *El Burlador de Sevilla*, junto a José Caballero y *La guardia cuidadosa*. También participó en películas como actor de cine y realizó carteles publicitarios. Fue miembro de ADLAN y en 1935 realizó una exposición individual en el Centro de Exposiciones e Información Permanente de la Construcción de Madrid. Políticamente fue militante de Falange Española para la que realizó el emblema del SEU y algunos carteles. Frecuentó la tertulia de *La Ballena alegre*. Fue fusilado en el Madrid republicano al comienzo de la Guerra Civil junto a otros miembros de su familia. Es un artista que a pesar de su importancia ha quedado algo olvidado.

POVO PEIRÓ, FRANCISCO (Valencia 1880-1960)

Pintor, cartelista y escenógrafo. Independientemente de sus trabajos como pintor de caballete, cartelista y escenógrafo se dedicó casi de lleno al dibujo de abanicos, realizando en 1919 una exposición en Madrid de estos trabajos. Colaboró como ilustrador en algunas revistas como *El cuento del Dumenche*, *Impresiones*. *Letras y Figuras*, *El guante blanco* y *Pensat y fet*.

PRADA, XAIME (JAIME) (Xaime Prada Losada) Vilamartín de Valedoras, 1891-Madrid, 1966)

Dibujante y xilógrafo, ilustrador, ensayista y discípulo de Castelao, si bien fue militante falangista aunque fue un punzante humorista gráfico. Su trabajo se centró de forma especial en la caricatura además de recoger en sus trabajos los ambientes y la sociedad popular de Galicia. Colaboró en diversas publicaciones y algunos de sus trabajos se conservan en el Museo de Ourense. En sus inicios firmaba sólo como Jaime y X.P. Comenzó estudios de medicina y derecho en Santiago de Compostela que abandonó para dedicarse al arte. Entre 1922 y 1930 residió en la ciudad de Burgos donde fue el principal colaborador gráfico de la revista *Parábola* donde publicó algunos de sus ensayos. Hizo la primera cubierta muy modernista para el libro de Ontañón *Breviario Sentimental*. También publicó ilustraciones en *La Esfera*, *Buen Humor*, *Gaceta de Bellas Artes* y *Nos*. En 1926 la editorial coruñesa Nos editó un álbum de sus grabados en linoleum. Pasó parte de los años 30 en Madrid. Militante de Falange Española fue detenido en Madrid al comienzo de la Guerra Civil, fue encarcelado y estuvo a punto de ser fusilado. Tras el conflicto bélico abandonó la pintura.

Bibliografía: Sánchez Pérez, Clodio. *Xaime Prada*. A Coruña; Edicions do Castro 1984. Humoristas 3

PRATS

PRESNO JOSÉ (Barcelona 1901- ¿?)

Pintor de decorados y también se dedicó al diseño de piezas suntuarias para la metalistería.

PRESNO [FRESNO] MARCELO

PRIETO, GREGORIO (Valdepeñas, Ciudad Real 1897-1992)

Pintor. Fue apoyado para desarrollar su vocación artística por la segunda esposa de su padre, ya que su madre murió cuando él no había cumplido aún los dos años. En 1905 toda la familia se traslada a Madrid y en 1911 para complacer a su padre que se oponía a que su hijo siguiera estudios artísticos se matriculó en la Escuela Industrial donde permaneció tres años. Posteriormente trabajó en el taller de escenografía de Martínez Garí y en 1914, sin que su familia lo supiera se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios. En 1915, esta vez ya con el consentimiento paterno, se matricula en la Escuela de San Fernando donde en 1917 es distinguido con la Beca de El Pualar. En San Fernando conoce a otros artistas como Pérez Rubio, José Frau y Joaquín Valverde. Dos años más tarde, en 1919 inaugura en el Ateneo de Madrid, su primera exposición en la que ya podemos comprobar el lirismo en sus obras que será una característica de toda su obra posterior y de forma especial cuando pinta o dibuja la naturaleza. A partir de este momento las exposiciones se suceden una tras otra en diversas ciudades españolas como las realizadas en 1921 dos en Bilbao y dos en Barcelona, las primeras en el Ateneo y en el Salón de Artistas Vascos y en Barcelona en las conocidas Sala Parés y Layetanas. En 1922 obtiene la Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes y el Premio Sorolla de la Escuela de San Fernando. Otras exposiciones dignas de mencionar son las celebradas en 1923 en El Siglo de Barcelona y en 1924 en el Museo de Arte Moderno en el Palacio de Bibliotecas de Madrid. En estos años comienza su vinculación con la Generación del 27 y de forma especial su amistad con Federico García Lorca. En 1925 se le otorga una beca que le permite estudiar durante tres años en los museos de Francia, Bélgica e Inglaterra, lo que le facilitará el realizar una exposición de sus obras en París en la Galería de André Warnod. En 1926 participa en la Bienal de Venecia y participa en el Salón de los Independientes y dos años después, en 1928 muestra nuevamente su producción artística en el Salón de las Tullerías de París. Posteriormente marcha a Roma donde expone en la Associazione Artista y su muestra la presentan T.F. Marinetti y Michele Biancale. En años posteriores continúa exponiendo sus obras en el extranjero en diferentes países como Grecia, Francia, expone en París en repetidas ocasiones esta vez en la Galería Aux Quatre Chemins en 1933 y 1935. También expone en Noruega, Finlandia y Egipto. Desde el comienzo de la Guerra Civil Española se traslada a Inglaterra de donde regresa en 1947 año en el que celebra su nueva exposición en el Instituto Británico de Madrid en 1948. Desde entonces continuó exponiendo su obra hasta que en 1984 se hizo una antológica de su obra

en la Galería Biosca de Madrid. La última exposición individual la celebró en su pueblo natal de Valdepeñas patrocinada por la Junta de Castilla La Mancha. Posteriormente se inauguró también en Valdepeñas una Fundación que lleva su nombre.

Este artista según los críticos fue un excelente dibujante y un pintor que en todas sus obras muestra una enorme sensibilidad. En su obra también se entremezclan diferentes influencias que van desde el clasicismo mitológico hasta aportaciones de vanguardia especialmente surrealistas y simbolistas con algunas licencias eróticas. Junto a sus creaciones plásticas también se puede destacar sus aportaciones literarias. Contribuyó al “postismo” un breve pero interesante movimiento creado por Francisco Chicharro. En los comienzos de su carrera artística apostó por un arte naturalista pero posteriormente asimiló el impresionismo y el simbolismo.

PUYOL, RAMÓN (Algeciras 1907-1981)

Dibujante, pintor y grabador. A una edad precoz, cuando tan sólo contaba 13 años fue admitido en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Formó parte en la exposición del Salón de los Artistas Ibéricos celebrada en 1925. Sus primeros trabajos se pueden encontrar en la revista infantil *Chiquilín* y también en la *Gaceta Literaria*, trabajos que extendió a otras publicaciones periódicas como *La Esfera*, *Cosmópolis*, *Nuevo mundo* y *La Revista de Occidente*. Obtuvo una Pensión para la Academia Española de Bellas Artes en Roma. También estuvo en París durante 1926 y 1926 y participó en la Exposición de Arte Revolucionario. Tuvo un trabajo muy activo como portadista de varias editoriales. También fue un mordaz caricaturista antifascista y trabajó en escenografías de Mayakovsky en la URSS (1933). Comisario de la exposición permanente de dibujo militante que se instaló en la recepción del cine Capitol de Madrid durante la Guerra Civil. Durante la contienda también realizó numerosos carteles y participó en diferentes publicaciones periódicas como *Mundo Obrero* y *el Mono azul*. Igualmente participó en el Pabellón Español de 1937 Tras la Guerra Civil fue condenado a muerte, pena que le fue conmutada pero que no le libró de la cárcel. En 1942 restauró los murales de El Escorial, las obras de Maella y Tiépolo para redimir penas por el trabajo. En 1947 realiza de nuevo una exposición en Madrid en la Galería Buchholz si bien antes, la Embajada de Venezuela le había encargado la realización de setecientas acuarelas sobre la fauna y la flora de ese país. En 1981 de regreso a su ciudad natal, Algeciras, ésta le rinde un sentido homenaje y el Ayuntamiento realiza una importante exposición antológica y recibe el nombramiento de Hijo Predilecto de la Ciudad, y le dedica una avenida. Realizó gran número de cubiertas muchas de ellas de estilo cubo futurista.

RAWICZ, MARIANO LEÓN (Lemberg, Polonia 1908- Santiago de Chile, 1974)

Diseñador gráfico, dibujante, tipógrafo. En 1914, al comienzo de la I Guerra Mundial, su familia abandonó la ciudad polaca y se estableció en Viena hasta el final de la contienda. Realizó estudios elementales junto con los de piano y lengua

alemana. Con 16 años comienza sus estudios de Arte en la Escuela de Bellas Artes de Cracovia. En 1927, de nuevo en su ciudad natal comienza sus primeros trabajos en una agencia de publicidad, pero pronto sintió la necesidad de ampliar sus conocimientos y marcha a Leipzig donde se matricula en la Academia de Artes Gráficas. Es en esta academia donde conoce a un español, hijo del dueño de una imprenta y le invita a trasladarse a Madrid para comenzar a trabajar como dibujante gráfico. Ya en la capital de España comienza a trabajar como portadista para diferentes editoriales como Hoy, Ulises, Cenit, Aguilar, Dédalo y Bureau d'Editions. En 1932 crea la revista *Viviendas, Revista del Hogar* una revista especializada en decoración de interiores. Próximo a las ideas comunistas se adhirió a la Asociación de Amigos de la Unión Soviética y creó una agencia fotográfica que llevaba su nombre. A través de esta agencia se distribuían a los periódicos fotografías rusas. En 1934 fue detenido e ingresó en la Cárcel Modelo y posteriormente fue expulsado de España por lo que se estableció en París donde trabajó con el crítico cinematográfico valenciano Juan Piqueras. A comienzos de la Guerra Civil regresó a España con su mujer y se estableció en Valencia en la misma pensión que su amigo y compatriota Mauricio Amster, con el que había compartido algunos trabajos para las editoriales anteriormente mencionadas. Fue militarizado y combatió en un batallón destinado al frente catalán. Al finalizar la Guerra fue hecho prisionero y condenado a muerte bajo la acusación de "auxilio a la rebelión". Fue encarcelado y enviado a la cárcel de San Miguel de Reyes en Valencia. En la prisión organizó un taller de Artes Plásticas donde se realizaban bustos de Franco, pintar programas de festejos y retratos de José Antonio. En la cárcel estuvo durante siete años y finalmente la abandonó para marchar a Santiago de Chile, reclamado por su compatriota Mauricio Amster. Establecido en Santiago de Chile trabajó como profesor en la Escuela de Arte de Santiago y también como traductor de polaco y alemán. Comenzó a redactar sus memorias que lamentablemente vieron la luz una vez fallecido.

RAMOS, MAX (MÁXIMO RAMOS) (Ferrol, 1880-Madrid, 1949)

Dibujante, pintor, grabador e ilustrador. Sus estudios fueron de náutica pero al quedar huérfano optó por el dibujo como medio para sobrevivir donde empezó en su pueblo a dar clases de dibujo. A los treinta años comienza su periplo por tierras de América, visitando Cuba, México y Estados Unidos donde desarrolla su actividad como escenógrafo. Tras su regreso a España fue redactor jefe artístico en la *Ilustración Española y Americana*. A partir de 1916 colabora asiduamente en la ilustración de libros y revistas editados en Barcelona, Valencia y Madrid. Posteriormente a partir de los años veinte su mayor dedicación es la pintura. Destaca igualmente como excelente grabador, escenógrafo y caricaturista. Como grabador recibió una mención en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1934 y 1941. Sus más importantes trabajos como ilustrador de cubiertas los realiza para la publicación *La novela de hoy*. También fue humorista gráfico durante los años veinte y treinta. Se destaca especialmente por ser crítico con las izquierdas si

bien criticó durante los años de la Gran Guerra la postura del dibujante K-Hito y su afiliación a las ideas germanófilas. De su arte, especialmente de sus pinturas y dibujos la crítica lo consideraba como un artista literario, es decir, un artista soñador y permeable a las renovaciones. En sus dibujos se perciben unos rasgos firmes que presentan figuras angustiadas por el sufrimiento especialmente en su obra *Mientras llega la luz* realizada en 1916. Realizó variadas creaciones artísticas destinadas al mundo editorial donde si bien a veces la calidad de las mismas es muy desigual siempre destaca por aunar la creación artística con la intelectualidad. Los dibujos de este artista según la crítica del momento son densos, blandos y de una palpitante carnalidad lo que les hace fácilmente distinguibles del resto de los trabajos de otros artistas. También realizó dibujos de gran calidad para ilustrar libros infantiles, en un momento en el que las editoriales españolas, a excepción de la Casa Editorial Calleja, no eran muy proclives a ilustrar con obras de calidad las narraciones para niños. Después de la Guerra Civil ilustró algunas revistas infantiles falangistas destaca la serie *Historia del movimiento nacional* en la que sus ilustraciones son de carácter realista.

REDONDELA (González Gordo, José Redondela) (Vigo 1895-?)

Pintor y escenógrafo. Se destacó por ser un excelente acuarelista pero que para poder subsistir como artista tuvo que recurrir a desarrollar su actividad como escenógrafo en la que destacó notablemente. Toda su obra como escenógrafo ocupa un lugar destacado dentro de la historia del teatro en España debido a que los críticos destacan en este artista su gran capacidad para interpretar plásticamente los textos. Tenía además una gran facilidad para el dibujo. Fue padre además de otro notable pintor español. Agustín Redondela.

Diccionario de pintores y escultores del siglo XX.

REDONDO, MANUEL (¿-?)

Dibujante, pintor e ilustrador que emigra a Argentina y del que podemos decir que fija el cómic argentino a través de sus trabajos *Las aventuras de Viruta y Chicharrón*, (*Caras y caretas*, 1912). También es autor de otra serie *Don Goyo Sarraqueta* (*Caras y caretas*, 1913) Fue amigo de González Ruano del que ilustró varios libros y también de otros autores como Ledesma Miranda y Gil Albert. Si bien su obra en un principio su obra tiene una reminiscencia de un cubismo tardío posteriormente se aproxima al cubismo.

RENAU BERENGUER, JOSEP (Valencia, 1907-Berlín 1982)

Muralista, cartelista, fotomontador y escritor. Su padre fue pintor y restaurador y profesor en la Escuela de San Carlos de Valencia por lo que desde su infancia vivió en un ambiente artístico. Sus primeros años en la escuela no fueron nada provechosos y su padre le ayudó para encaminarle hacia una formación artística. Con 16 años ingresa en la Escuela de San Carlos de Valencia donde fue muy bien

acogido por sus compañeros y todos ellos llegaron a formar un grupo de gran relevancia para la renovación artística en Valencia. En 1925 recibió el título de profesor de Bellas Artes lo que le permitió dedicarse por completo a la profesión de pintor y de dibujante. En 1928 se trasladó a Madrid donde realizó su primera exposición en el Círculo de Bellas Artes bajo los auspicios de José Francés. Los críticos recibieron bien su exposición y el crítico Antonio Méndez Casal calificó desde las páginas de *Blanco y Negro* la obra de Renau como un paso intermedio entre el cartel y la ilustración. En Madrid estableció contacto con los círculos artísticos e intelectuales más avanzados de la capital, si bien estas relaciones no le llegaron a satisfacer y le hicieron cuestionarse la función tanto del arte como del artista. También en Madrid, entró en contacto con el pensamiento anarquista y de regreso a Valencia contactó con anarquistas de Alcoy para comenzar una serie de actividades políticas en ese sentido. También a través de las revistas alemanas entró en contacto con la obra del alemán John Heartfield y apreció mucho la forma de lucha llevada a cabo por el artista alemán a través de sus creaciones artísticas. Fue una persona activa y llegó a aglutinar alrededor de su persona a un grupo de artistas valencianos con grandes inquietudes de renovación política y artística. Gran colaborador de estos años fue el pintor Francisco Carreño y también José Sabina, Francisco Badía, Manuela Ballester, con la que contrajo matrimonio, Rafael Pérez Contel, Antonio Ballester, Enrique Segarra, Rosso y Rivaud. Todos estos artistas que propugnaban la renovación del arte valenciano se reunían en torno a una galería de arte, la Sala Blava, creada por Ferrán Gascón Riera en la Calle Redención de Valencia. En esos años, Renau destacó por sus trabajos como ilustrador y cartelista y también como creador de fotomontajes. Renau, siempre dijo que su interés por éstos comenzó desde mi niño cuando veía las revistas lujosas extranjeras. De estas publicaciones recortaba las fotografías que más llamaban su atención y las colocaba y dibujaba. Su padre, sin embargo, no era partidario del uso de la fotografía en la que el hijo mostró, por el contrario, un gran interés. Con el paso del tiempo también evolucionó ideológicamente y abandonó el anarquismo para establecer vínculos con el marxismo. Ideológicamente apoyó la derrota de la Dictadura y el advenimiento de la República. En el ámbito artístico defendía a la aproximación del artista a la sociedad y combatía el elitismo de algunos de los creadores del momento. Esta postura le condujo a la creación del La Unión de Escritores y Artistas Proletarios para promocionar una intensa actividad cultural accesible al gran público. Para tal fin creó la revista *Nueva Cultura* en 1934 cuando sucedió la revolución de Asturias y esta revista fue una de las más leídas en los ambientes culturales de todo el país. Desde sus páginas tal y como el propio título indica trataban de propugnar no sólo un nuevo arte, sino algo más general que abarcara los distintos aspectos de la creación artística, y se promoviera una nueva cultura. En 1936 al comienzo de la Guerra Civil hizo que Renau también se movilizara en defensa de la República Española y nombrado Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes Jesús Hernández por el Gabinete de Largo Caballero Renau fue designado Director General de Bellas Artes. Renau participó

en el salvamento del patrimonio artístico, creó los talleres de propaganda gráfica y propició el montaje del Pabellón Español de 1937. Igualmente protegió la música a través de la iniciativa de la formación de una orquesta Nacional y también un concurso de canciones de guerra. Posteriormente ocupó el cargo de Director de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor lo que le permitió centrarse más en su creación artística y el desarrollo del fotomontaje. Al finalizar la Guerra, en 1939, Renau que se había establecido cerca de Barcelona abandonó España junto a muchos otros exiliados. Una vez en Francia pasó al campo de concentración de Argelés sur Mer. A través de las gestiones realizadas por Pablo Picasso sólo estuvo en el campo un mes y finalmente pudo llegar a París, donde se encontró con su familia para finalmente embarcarse para México. En esta ciudad fue invitado por el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros para participar en la creación del mural *El retrato de la burguesía*. Durante su estancia en México realizó numerosos carteles de cine y también ilustraciones y cubiertas para la editorial UTEHA. En 1944 Manuel Suárez español, de origen asturiano que había hecho una gran fortuna a través de negocios de hostelería le encargó un mural para su hotel de Cuernavaca Casino de la Selva titulado *España hacia América*. También estableció un taller de publicidad donde se realizaron muchos carteles de cine y además trabajaron otros artistas exiliados españoles. Con estos trabajos llegó a tener un gran éxito y a cosechar premios. También siguió explorando y creando a través del fotomontaje siendo muy conocida su serie *The American way of life* y expuestos en la Bienal de Venecia. Posteriormente, en 1958 abandona México y se establece en la República Democrática Alemana donde realizó murales para edificios públicos del Berlín Oriental. En 1978 se le organizó una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid que supuso la recuperación de la figura de Renau para los españoles. Renau donó al Museo de Bellas Artes de Valencia parte de su legado que fue mostrado en una exposición parcial en 1978 por el Museo de San Pío V.

RIAUIZA

RIBAS, FEDERICO (Montenegro) Vigo 1892-Madrid 1952)

Dibujante, pintor, cartelista, publicista e ilustrador. También estudió escultura durante un año. Viajó por Sudamérica y pasó en su juventud una gran temporada en Buenos Aires donde trabajó como pintor de brocha gorda hasta que pudo ganarse la vida con sus dibujos, primeramente en *Última hora*, *Papel y tinta*, *El Diario* y también en la famosa revista bonaerense *Caras y Caretas* donde obtuvo un gran éxito y experiencia. En 1912 se instala en París donde trabaja también como ilustrador llegando a ser director artístico de algunas publicaciones como *Elegances*, *Mondiale* y *Le Rire*. Fue también colaborador de la revista satírica *Buen Humor*. El estallido de la I Guerra Mundial le obliga a regresar a España y en Madrid gana el Premio del Concurso de Carteles para anunciar el Jabón Heno de Pravia y la Perfumería Gal que le hace su director artístico. En 1918 Federico Ribas

consigue en tres concursos el primer premio como cartelista en el de la Novela Cómica, una marca de neumáticos y el de carteles del Círculo de Bellas Artes. Posteriormente, en 1920, expone sus obras en el Salón de Arte Moderno de Madrid entre las que destacan unas mujercitas semidesnudas que son reflejo de la vida de cabarets con fuerte inspiración de las revistas francesas pero que según los críticos también estos modelos pueden traspasarse a la mujer española debido a la europeización que sufre la sociedad española, y por tanto la madrileña. El movimiento de estas figuras también está basado en el jazz band. La crítica aparece en *La Esfera* y en ella se describen las mujeres de Ribas. Éste presenta un nuevo concepto de mujer, más acorde con un nuevo ideal femenino, acorde con una nueva época moderna, donde la velocidad, las nuevas modas y las nuevas tendencias hacen que el ideal de la mujer cambie y se opte por una mujer estilizada, que fuma y que viste en consonancia con su tiempo. Ribas trabaja en esos años para diversas editoriales especialmente Pueyo y Saturnino Calleja así como otras editoriales de novelas galantes donde sus ilustraciones tienen un marcado signo erótico que firma bajo el nombre de Mirko. En 1924 obtiene la Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes en la categoría de Arte Decorativo, y un año después obtiene el Segundo Premio en el Concurso de Carteles del semanario *Blanco y negro*. Con esta publicación continuará colaborando hasta 1934. En 1929 es nombrado director artístico de la empresa de publicidad *Veritas* donde destaca su trabajo ya que apuesta por la renovación y modernización de los modelos publicitarios. Al comienzo de la Guerra Civil se establece de nuevo en Buenos Aires y allí contrae matrimonio y se establece hasta 1949 que regresa de nuevo a Madrid y vuelve a ocupar sus antiguos puestos de trabajo en la Casa Gal y también en la Agencia de Publicidad *Veritas*. Como ilustrador su firma se encuentra en diferentes publicaciones periódicas y editoriales. Murió de un paro cardíaco cuando regresa a su casa. Los críticos del momento pensaban que el dibujo de Federico Ribas es un dibujo elegante, espiritual, sugerente especialmente cuando dibuja el cuerpo femenino. Todas sus obras tienen una acabada perfección.

RICART, ENRIC CRISTOFOL (Vilanova i la Geltrú, Barcelona 1893-1960)

Pintor y grabador. Su formación artística comenzó en la Escuela Galí y posteriormente en la Escuela de Artes y Oficios. Gran especialista en el grabado en madera en el que fue un verdadero maestro. Para Juan Manuel Bonet es uno de los más importantes xilógrafos catalanes del arte contemporáneo.

Expone en sus obras, fotos pictóricas en las Galerías Laietanes en 1923 y anteriormente ya había expuesto en Dalmau en 1917 grabados y en 1920 en la misma galería grabados y acuarelas. También en 1924 en Dalmau expone una serie de xilografías. En 1926 en la Galería Parés expone sus obras pictóricas. Fue miembro del Círculo Artístico de Sant Lluc. Sus trabajos artísticos son muy personales y en todos ellos se enlaza tanto la tendencia “noucentista” catalana junto con ciertas influencias vanguardistas ajena a muchos de los artistas de su época. En el ámbito pictórico cultivó el paisaje, el retrato y las naturalezas muertas.

Solía pasar largas temporadas en París lo que le permitía estar al tanto de las tendencias artísticas que imperaban en esa ciudad durante esos años. También fue un destacado ilustrador de libros y lentamente abandonó la pintura para dedicarse de lleno al grabado especialmente la xilografía donde sus creaciones fueron mucho más tradicionales. Fue colaborador gráfico de *Almanac de La Revista*, *Trossos*, *L'Instant*, *L'Amic de les arts*, Estuvo en París durante los años de 1920-1924 y en esa ciudad trabajó para diversas editoriales francesas como *La Sirene* y también fue colaborador gráfico de *La Revue Musicale* y *Almanach de Cocagne*. También junto a la ilustración de libros y las cubiertas de los mismos diseñó tarjetas postales para la sombrerería de Joan Prats. En 1935 realizó el decorado para *Danzas de Vilanova*, una de las partes del espectáculo de su paisano Juan Magriñá.

RIGOL FONT RAMÓN (Barcelona 1891-1976)

Dibujante y decorador. Su formación artística la adquiere en la Llotja. En 1911 fue premio en la VI Exposición de Internacional de Arte. Obtuvo a lo largo de su carrera artística diversos premios entre los que destacamos el obtenido en un concurso de ex libris donde consiguió el Primer premio y que estaba organizado por el Foment de les Arts Decoratives. En 1925 participó en la Exposition des Arts Decoratifs de París y en 1929 decoró el Despacho y Biblioteca de Francesc Cambó. Fue un artista cosmopolita y de una sólida formación artística y fue un exponente tanto del gusto del Noucentisme como del Art Decó. También practicó la pintura de caballete y participó con algunas de sus obras a concursos. Fue Decano de la Diputación Provincial de Barcelona y también vicepresidente del Real Círculo Artístico de Barcelona.

RIQUER, ALEXANDER (Barcelona 1856-1920)

Dibujante, bibliófilo, pintor, diseñador. Representante de la gráfica catalana en el modernismo. Como humorista gráfico colaboró en la *Semana Cómica* (Madrid, 1887), Dibujó los sellos de la Unió Catalanista. Fue director artístico de la revista catalana Joventut, revista del modernismo catalán. Fue gran impulsor del cartelismo en España. De hecho, realiza el primer cartel a su regreso de un viaje por Francia e Inglaterra y también organiza la primera exposición de grandes maestros extranjeros del cartel. En 1879 hace un viaje de estudios a París, norte de Italia, Roma y Londres donde conoce de primera mano el arte de esos países. En 1888 recibe un premio en la Exposición Universal de Barcelona con una medalla de segunda clase. En 1893 funda el Círculo Artístico de San Lucas y participa en la primera exposición colectiva realizada en la Sala Parés. En 1894 viaja nuevamente a Londres donde conoce el arte decorativo inglés y la escuela pre-Rafaelita que influirá de forma decisiva en sus realizaciones. Durante los años de 1897 a 1898 pinta los carteles más conocidos como los de *Eureka*, *Codorniú*, *Salón Pedal*, *Betunes Ricart*. En su taller enseñaba de forma gratuita el arte del ex libris. Publicó sus poemas en la obra *Crisantemes* que también ilustró e hizo de forma manual la encuadernación obteniendo por ello una medalla en una de las Exposiciones de las artes del libro celebrada en Londres. Realizó variadas

exposiciones de sus obras en las más importantes galerías Barcelonesas de esos años. Expone en la Sala Pares en 1890, en 1914 y en 1920. También en las Galerías Faianç Catalá en 1909 donde expone dibujos, pintura y aguafuertes. Repite en la misma galería en 1912 y en 1920. Expone en Prats Fatjó en 1918 y en la Galería Laietanes en 1922 una vez fallecido.

Bibliografía

RIQUER, E

RIVERO GIL, FRANCISCO (Santander, 1899- México 1972)

Dibujante, pintor y cartelista. Trabajó especialmente como dibujante de cubiertas para la editorial Espasa Calpe. Durante la Guerra Civil trabajó como cartelista para la causa republicana. Su formación artística la adquiere en su ciudad natal en la Escuela de Artes y Oficios. Cuando tenía tan sólo 18 años logra una plaza de delineante del Catastro y su primer destino fue Segovia y posteriormente Sevilla donde completó su formación en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad hispalense. Fue un destacado y famoso caricaturista y dibujante y participó en la Exposición de Artistas Montañeses celebrada en el Ateneo de Santander en 1918 donde mostró sus caricaturas. Algunos años después en 1925 volvió a exponer en la misma sala. Igualmente participó en los Salones de los Humoristas de Madrid. Colaboró en diferentes publicaciones periódicas de Madrid. Una vez finalizada la Guerra Civil se exilió a México donde falleció y durante la misma colaboró en las publicaciones a favor de la República realizando chistes de clara intención política y también desarrolló una importante labor cartelística.

ROBLEDANO (José Robledano Torres) (Madrid 1884-1974)

Dibujante y guionista. Fue uno de los pioneros de la ilustración de historietas en España ya que fue director de *Infancia* (1910). Formó parte del grupo creador *Maestros de la historieta* junto con otros creadores como APA que hacían sus trabajos para el diario *El Sol* y otra prensa diaria como el periódico republicano *Claridad*. Una de sus mayores aportaciones es la de arropar el texto en la viñeta, precursor del bocadillo. Colaboró en *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* y *Buen Humor* y también se cree que pudiera ser el director de la revista *Gente Menuda*. El trabajo de Robledano también fue muy destacable como pintor de paisajes muy destacables en la exposición celebrada en diciembre en la Sala Iturriz en el mes de diciembre. Sus biógrafos destacan que su vida, desde su juventud tuvo un gran número de luces y sombras, al igual que su persona que podía representar la máxima elegancia o bien vestir como una persona humilde. Este contrasentido también lo encontramos cuando nos enfrentamos a su obra ya que por muchos es considerado un como un pintor que hace caricaturas y por otros un caricaturista que hace paisajes. Su primera formación artística la adquiere en la Escuela de Bellas Artes junto a Muñoz Degrain. Como paisajista participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904 donde de forma injusta no obtuvo ninguna medalla sino sólo una mención honorífica. Este primer fracaso afectó

sensiblemente a este artista que con veinte años abandona la Escuela de San Fernando y las clases de Muñoz Degrain y abandonó la pintura de paisaje y comenzó a pintar y dibujar en 1905 los bajos fondos de la ciudad, los desposeídos de la fortuna siendo sus obras un fiel reflejo de esa sociedad madrileña. También participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906 y posteriormente también optó a una plaza de pensionado en Roma en 1907 que de forma injusta tampoco obtuvo. Con este nuevo fracaso volvió a pintar los bajos fondos, pero para poder vivir de sus obras optó por dedicarse a dibujante y poder vender sus obras a periódicos y revistas. Una de sus primeras colaboraciones en la prensa como dibujante de historietas la realiza a través de la revista *Infancia* donde a través de la historieta *El suero maravilloso* utiliza por primera vez el bocadillo, técnica que también utilizará K-Hito. En esta historieta según algunos críticos el trazo del artista es inseguro pero en cambio domina completamente la técnica de composición debido a su experiencia como pintor. Esta historieta igualmente rompe con una serie de moldes y estereotipos con lo que representa un avance hacia un nuevo concepto de historieta que produce Robledano. Con sus dibujos su éxito fue enorme y sus trabajos los requerían la prensa y publicaciones periódicas ilustradas tanto nacionales como de América. Sus trabajos eran amables y complacían a la gente. La muerte de su compañera le sumió de nuevo en una depresión lo que le hizo abandonar su trabajo de dibujante. En 1914 Robledano se presentó nuevamente a unas oposiciones de pensionado en la especialidad de paisaje en el Círculo de Bellas Artes y en esta ocasión su técnica, mucho más moderna y valiente que la de su contrincante más tradicional. La fuerza expresiva de la obra de Robledano hizo que el tribunal buscara otra plaza para Robledano. Parece que su éxito no sólo como dibujante sino también como pintor se consolidaba puesto que en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915 obtuvo una tercera medalla. Contribuyó a la renovación de la pintura de paisaje en los primeros años del siglo XX en la que muestra un completo dominio del color, así como su fuerte sensibilidad, algo que también dejaba aflorar en sus dibujos, que a pesar de estar concebidos como mero entretenimiento no por ello sus creaciones rezumaban humanidad. En su obra posterior hay una completa fusión entre la humanidad de los personajes de sus dibujos y los de sus pinturas. También participó en los diversos salones de los humoristas como por ejemplo el VI Salón de los Humoristas.

ROBLES PAZOS, JOSÉ (Madrid?-1937)

Escritor y dibujante. Cercano a los ultraístas estudió Filosofía y Letras en Madrid y colaboró en algunas publicaciones como *La Gaceta Literaria*. Posteriormente fue lector en la John Hopkins University de Baltimore. Realizó algunas cubiertas de libros como la de Dos Passos Manhattan transfer (Bonet dice que también hizo la de Babbitt pero ésa está firmada y ganada a través de un concurso por Manuela

Ballester) que la firmó como Manolita. Fue amigo de John Dos Passos al que conoció durante su estancia en Estados Unidos donde publicó una *Cartilla española*. Durante la Guerra Civil fue el intérprete del general ruso Gorev Falleció asesinado en circunstancias extrañas debido a su marcada independencia y manifiesto anti estalinismo. Dos Passos sufrió una profunda crisis ideológica cuando vino a España para colaborar con el Gobierno de la República y comprobó la muerte de su amigo y la falta de esclarecimiento del crimen.

ROCA, A. (Antoni Roca i Maristany) (Barcelona 1895-1977)

Dibujante, ceramista, humorista gráfico. Colaborador de *Papitu* durante la Guerra Civil cuando la publicación fue dirigida por el Sindicat. También colaboró con el Comissariat de Propaganda de Catalunya.

RODRÍGUEZ GARCÍA PAULINO VICENTE (PAULINO VICENTE) (Oviedo 1900-1990)

Pintor. Expuso por primera vez su obra en la I Exposición de Arte Asturiano de 1916. Posteriormente se trasladó a Madrid y en 1923 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando gracias a una beca de la Diputación Provincial de Oviedo. Posteriormente amplió su formación en Roma y en París. En 1933 logró la plaza como profesor de Dibujo en el Instituto de Enseñanza Media de Sama de Langreo y en 1943 se trasladó al Instituto Femenino de Oviedo. En 1921 expuso en el Ateneo Obrero de Gijón y en la Biblioteca Popular de Avilés así como en el Liceo de Luear. Muchos años después presentó otra exposición en la Caja de Ahorros de Asturias, exposición que también se presentó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 1971 viajó por Estados Unidos y México y realizó los retratos de Pau Casals, Jorge Guillén y Luis Buñuel. Y en 1973 visitó Londres invitado por el Comité organizador del Homenaje Internacional a Henry Moore del que pintó el retrato. Ejerció en algunas ocasiones como restaurador de algunas obras de arte como las pinturas murales del Monasterio de Guadalupe de Zurbarán. Igualmente hizo algunas decoraciones en pintura mural También participó en numerosos concursos y exposiciones colectivas como la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 o las Nacionales de Bellas Artes en las que obtuvo una bolsa de viaje en la de 1926 y la tercera medalla en la de 1948. Su género favorito fue el del retrato aunque también realizó algunos paisajes y bodegones. Ha sido considerado por algunos críticos como uno de los pintores asturianos más importantes. Fue conservador del patrimonio artístico de Oviedo, Académico de la Academia de San Fernando, Medalla al Mérito de las Bellas Artes.

ROLDÁN, FERNANDO

Caricaturista y cineasta republicano. Realizó en 1937 la película *Así venceremos*

Bibliografía: Sarró, Miguel Mutis *Pinturas de guerra: dibujantes antifascistas en la Guerra Civil Española*.

RUIZ CASTILLO, ARTURO (1910-1994)

Cineasta y dibujante. Licenciado en Ciencias Exactas. Inició también estudios de arquitectura que no terminó. Fue colaborador gráfico de *Nueva España* firmando muchas veces solamente con sus iniciales ARC. Realizó gran cantidad de cubiertas para la editorial Historia Nueva que era propiedad de su familia. Fue actor en el teatro de La Barraca y realizó algunas películas de vanguardia con Gonzalo Menéndez Pidal cineasta de las Misiones Pedagógicas. Fue junto con Jiménez Siles uno de los organizadores de la I Feria del Libro de Madrid. Durante la Guerra Civil participó en los servicios de propaganda de la República y dirigió la película *18 de julio, Guerra en el campo, Un año de Guerra*. Durante la postguerra realizó gran variedad de documentales y largometrajes entre los que hay que destacar *Las Inquietudes de Shanti Andía* de Pio Baroja coincidiendo con la reedición de la novela en la Editorial Historia Nueva.

SAÉZ DE TEJADA, CARLOS [TEJADA] (Tánger 1897-Madrid 1958)

Pintor. Su formación la adquirió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Sus obras se exponen en un principio en los Salones de Otoño y en los primeros años al parecer compartió el estudio con Francisco Bores y Francisco Santa Cruz. Su arte tiende hacia un post cubismo después de haber abandonado los principios naturalistas. En su trabajo como dibujante firmó como Tejada y así encontramos cubiertas realizadas con este nombre especialmente para la Revista de Occidente y para la editorial Ulises. En 1925 participó en la Exposición de Artistas Ibéricos. Más tarde obtuvo una beca de la Junta de Ampliación de Estudios que le permitió establecerse en París y desde allí mandaba figurines de modelos estilizados según la moda del momento, y con los que obtuvo un gran éxito. Una vez comenzada la Guerra Civil, se alineó en el bando franquista y se convirtió en el ilustrador de la denominada Cruzada Como ilustrador colaboró en destacadas publicaciones periódicas como *Alfar*, *Hélix* o *Revista de Occidente* para cuya editorial hizo algunas cubiertas. Hizo también la cubierta para el libro *El nacionalismo continental* de Edwards Bello.

SAINZ DE MORALES, GUMERSINDO "GUMSAY" (Madrid 1900-Barcelona 1976)

Dibujante y pintor. Residió durante muchos años en la ciudad de Barcelona. Su formación sin embargo la adquiere en su ciudad natal en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En un principio fue más conocido como ilustrador en revistas de Barcelona como *Imatges*. En 1941 realizó una exposición individual en la Galería Costa y más tarde en Argos, Augusta y Rovira. También realizó exposiciones en otras ciudades como Madrid, Bilbao, Valencia, Palma de Mallorca y Sitges así como en el extranjero. Dominó la técnica de la acuarela expresándose según el parecer de los críticos con fuerza y cierta austeridad. Cultivó especialmente la figura y los paisajes. Algunas de sus obras, especialmente las gráficas, están firmadas como "Gumsay". Expone una serie de pinturas con temas relativos a la ciudad de

Barcelona en el mes de mayo de 1934 en la Galería Arts Reunides que al parecer esta galería era también tienda de molduras y marcos.

SAN VICENTE

SANCHA (FRANCISCO SANCHI LENGU) (Málaga 1874-Oviedo 1936). Dibujante y también periodista. Su hermano menor también dibujante firmaba como Lengu, con el segundo apellido para distinguirse. Ilustrador, humorista gráfico, cartelista y fue cofundador del semanario satírico *Alegría* en 1907. Era un gran admirador de la vida madrileña, si bien trabajó para la prensa francesa. Inició su formación en la Escuela de San Telmo de Málaga, donde fue discípulo de Martínez de la Vega y posteriormente pasó a la Academia de San Fernando en Madrid en la que fue alumno de Moreno Carbonero. En la capital pronto comienza a colaborar como dibujante en las revistas ilustradas de la época como *Madrid cómico*, *La vida literaria*, *La revista moderna*. En la exposición de 1897 presenta sus trabajos como caricaturista y consigue una mención de honor. Pero el joven artista quería actualizar sus conocimientos y sumarse a las nuevas corrientes. Para ello viajó a París y allí pudo colaborar con revistas francesas como *Frou Frou*, *Le rire*, *Le cri de Paris*, en las que se deja influenciar por el arte del gran caricaturista francés Daumier. En las exposiciones colectivas continuó consiguiendo diversos premios como la segunda medalla en la Exposición Nacional de 1908 y de 1910. En 1912 se traslada a Londres y allí estableció su residencia hasta 1923 donde continuó su trabajo como ilustrador y como pintor de murales pues decoró las paredes del Centro Español de Londres así como numerosas pinturas de paisajes. También realizó un considerable número de retratos. De vuelta a España continuó colaborando en las más importantes revistas ilustradas del momento como *La Esfera*, *Blanco Negro*, y en los diarios daba, *La Voz*, *El Sol*. Los críticos de su obra destacan su gran calidad en la ejecución y su capacidad para reflejar en sus creaciones artísticas la vida de las ciudades y de los tipos populares que en ellas habitan. Hizo una exposición en 1923 inaugurada por el Rey Alfonso XIII y después dejó de dibujar. Encontramos una cubierta de este artista en la obra de Salvador de Madariaga *Arceval y los ingleses* de 1925. Era un artista muy inquieto y gran pionero por la modernidad de sus dibujos. Era muy hábil con la caricatura y el chiste que se publicaba en los periódicos. Durante la Guerra Civil puso su arte para defender al gobierno republicano por lo que terminó prisionero. Murió debido a una úlcera de estómago.

SÁNCHEZ, PEDRO (SÁNCHEZ GARCÍA-ESTEBAN, PEDRO “PEDRO DE VALENCIA” “PEDRUSCO”) (Valencia 1902-1971)

Pintor. En 1916 comienza sus estudios artísticos en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia donde fue discípulo de Garnelo, Renau y Benlliure. También fue en esta Escuela donde conoció al que siempre será su más entrañable amigo, Genaro Lahuerta con el que compartió, viajes, inquietudes, trabajos y exposiciones. La muerte de su padre cuando era todavía muy joven le obligó a tener que ganarse

la vida como pintor de países de abanicos y también a retocar fotografías para poder subsistir. En 1930 se traslada a Madrid y participó en las tertulias artísticas del momento y también completó su formación a través de las visitas a los diferentes museos y a los talleres de otros artistas. A través de Ignacio Pinazo expuso en Pittsburgh y también en Madrid en los salones de *El Heraldo* con la presentación del texto de Juan de la Encina. En 1931 se trasladó a Barcelona y posteriormente en 1932 regresó a Valencia donde participó en las exposiciones de la Sociedad de Artistas Independientes en Copenhague, Berlín y París. Sus temas de esa época están fuertemente influenciados por el arte de la pintora polaca Mela Mutermilk. En 1934 la Academia de San Fernando le concedió una beca para que ampliara sus estudios lo que le permitió ir a Italia, Suiza y Austria y también París donde participó en exposiciones colectivas y comenzó a firmar como Pedro de Valencia. De regreso a España expuso en Madrid en 1935. En 1936 obtuvo el Tercer Premio en la Exposición Internacional del Instituto Carnegie de Pittsburgh. Se especializó en el retrato de los que hay que destacar el retrato hecho a Miguel Hernández y a la hija de Max Aub Mimín. También hizo la cubierta de la obra de Max Aub *Fábula verde* ilustrada junto a su amigo Genaro Lahuerta. Al estallar la Guerra Civil se alejó de los ambientes artísticos pero ello no le impidió mandar dos acuarelas con el nombre de "Pedrusco" al Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937. Al final de la contienda continuó exponiendo su obra en los Salones Oficiales y también de nuevo con Genaro Lahuerta ilustró el libro *Romances de la Falange* de Rafael Duyos. También se integró en la "Academia Breve" creada en esos años por Eugenio D'Ors lo que le hizo hermanarse con los artistas que de nuevo comenzaban a buscar la renovación del arte español. Dominaba al completo el dibujo.

Su arte en un principio realista evolucionó hacia un arte más moderno con influencia del cubismo y neo romanticismo

SANCHÍS-YAGO, RAFAEL (Castellón 1891-1974)

SANTAMARÍA, MARCELIANO (Burgos 1866-Madrid 1952)

Pintor. Su primera formación artística la comienza en la Academia Provincial del Consulado de Burgos en clases nocturnas con Evaristo Barrio e Isidro Gil. Posteriormente la completa cuando se traslada a Madrid y se matricula en la Escuela de San Fernando. En 1886 obtuvo el Primer Premio en la Exposición de Bellas Artes de Burgos y en 1890 cuando ya había logrado la Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes obtiene una pensión del Ayuntamiento de Burgos para poder visitar Roma. En 1900 obtiene la Segunda Medalla en la Exposición Universal de París. A partir del año 1898 comienza también su colaboración como ilustrador en diversas publicaciones como *La Revista Moderna*, *Blanco y Negro*, *La Ilustración Española y Americana*. En 1900 es nombrado profesor ayudante de Dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de la que en 1934 llegará a ser Director. En 1901 obtiene la Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, posteriormente también obtendrá otras menciones

honoríficas tanto en España como en el extranjero. En 1934 participa en la Bienal de Venecia y en 1935 expone en Barcelona en las Galerías Layetanas. La Guerra Civil la pasa en Madrid donde continúa su actividad artística.

SANZ DEL POYO, J (Sanz del Pozo?)

SELMA

SERAL CASAS, RAMÓN (Zaragoza 1909-Madrid 1975)

Poeta y prosista fue una figura relevante en la vanguardia zaragozana. Desde su juventud ya trató de impulsar diversas publicaciones periódicas como la revista de Alagón, localidad a la que estaba vinculado por su familia *Vida aragonesa*. Fue redactor jefe de *Cierzo* y colaborador asiduo de *La Voz de Aragón*. También fue crítico cinematográfico y fomentó el cineclub en Zaragoza. Su obra *Mascando goma de estrellas* está ilustrada con diversos fotomontajes realizados por él mismo y cuya cubierta reprodujo en *Noreste* indicando que era de “Altazor” pseudónimo con el que también firmaba algunas de sus creaciones. Otra destacada obra suya es *Sensualidad y Futurismo* con cubierta de Félix Gazo y *Cadera de insomnio* con cubierta de Maruja Mallo. Durante la postguerra residió unos años en Zaragoza y fundó la Sala Libros Sera. Posteriormente se estableció en Madrid y fundó la Librería Galería Clan que jugó un importante papel en el desarrollo de la renovación artística después de la Guerra Civil. Posteriormente en París fundó la Galería Clairel, y de nuevo al regresar a Madrid, en esta ciudad fundó otra Galería con el mismo nombre, ya que la anterior la había vendido.

SIMONET (LOMBARDO, ENRIQUE) (Valencia, 1866- Madrid, 1927)

Pintor. Su formación la obtiene en su ciudad en la Escuela de Bellas Artes. Posteriormente su padre le ayuda para marchar a Roma y posteriormente logra una Pensión de la Diputación de Málaga para continuar su formación en la capital italiana. Fue profesor de Dibujo en el Instituto de Palencia y de Pintura en la Escuela de Artes Industriales de Barcelona para posteriormente ser catedrático de Pintura Decorativa en la Escuela de San Fernando de Madrid. Fue un excelente dibujante y colaboró como corresponsal en Marruecos para la *Ilustración Española y Americana*. También ilustró numerosos libros. En 1887 obtuvo la Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes y la Primera en 1892. Otros premios fueron la Medalla de la Exposición Universal de Chicago la Primera Medalla en la Exposición de Barcelona y de Plata en la Exposición Internacional de París y también en la de Atenas.

Bibliografía Gutiérrez Marcos, Rosa. Últimos ingresos en el Museo de Bellas Artes de Málaga. Boletín de arte 1995 16 pp.343-351.

SOLANS

STUART

SUÁREZ COUTO, AMANDO (Ribadeo, Lugo 1894-1974)

Pintor y grabador e ilustrador. Su formación artística la adquiere en Madrid en la Escuela de Artes e Industrias y fue discípulo del pintor Marceliano Santamaría. Viajó a París y en esa ciudad se estableció durante algunos años. Hasta la Guerra Civil expuso en diferentes lugares siendo las más destacadas la realizada en las Galerías Laietanes del 2 al 16 de enero de 1926 y la del Ateneo de Madrid en 1923 así como su exposición en París en la Galería Berheim Jeune en 1929. En 1931 expuso también en Madrid en el Lyceum Club donde su obra se aproxima al realismo mágico. Como dibujante trabajó para diversas publicaciones gallegas y también para *La Esfera*. Tras la Guerra Civil colaboró en los Estudios de la Metro Goldwyng Mayer, en Madrid para posteriormente instalarse definitivamente en su pueblo natal. Los críticos dicen que fue un gran pintor y dibujante, con grandes inquietudes y deseos de renovación y que se puede situar en las vanguardias de su época. Su cubierta para *Ancla* rebela ya signos vanguardistas alejados de su anterior naturalismo y costumbrismo. Los críticos del momento le consideraban uno de los pintores más destacados de Galicia con un dominio de la técnica del dibujo donde las líneas son rotundas y firmes y refleja el alma del pueblo gallego pero sin caer en el localismo o el blando realismo costumbrista sino que presenta al pueblo gallego como es sencillo y a la vez monstruoso y bello, triste y radiante. Este artista domina igualmente el color como los dibujos monocromos en simple gama de grises.

SUREDA, JACOBO (SUREDA MONTANER, JACOBO) (Valldemossa, Mallorca 1901-Génova 1935)

Pintor y poeta. Hijo de la pintora Pilar Montaner y hermano de la escultora Pazzis Sureda y de Pedro Sureda, pintor y dibujante amigos ambos de Rubén Darío. Fue uno de los firmantes del Manifiesto Ultraísta, junto a Jorge Luis Borges del que fue muy amigo. También escribió poesía que publicó en un libro ilustrado por él mismo *El prestidigitador de los cinco sentidos*. Su corta vida no impidió que su obra se mostrara en diferentes exposiciones como la celebrada en Buenos Aires de *Artistas Mallorquines* en el Pabellón Nacional de esa ciudad. También expuso en Alemania en la Galería Ey de Dusseldorf durante su estancia para ser tratado de tuberculosis en la Selva Negra donde entró en contacto con la pintura expresionista. En 1930 la Sala Parés de Barcelona también mostró sus obras. Su pintura tiende a ser expresionista dentro de un lirismo. Casado con la pintora norteamericana Eleonar Sackett que a partir de su matrimonio firmó como Eleonor Sureda y que tras la muerte del pintor se estableció en Conneticut. Fue también colaborador gráfico de la publicación *Brisas*.

TINO

Dibujante gráfico cuya firma aparece en la primera edición del semanario satírico *La hoja de parra*

TONO (Antonio de Lara Gavilán) (Jaén 1896-1978)

Fue un artista autodidacta que comenzó a publicar sus obras en revistas de humor en la ciudad de Valencia en la revista *Guante Blanco*. Posteriormente se traslada a Madrid donde también colabora en revistas de humor como *Buen Humor* en la que ya presenta su tipología característica de dibujos simples, geométricos. A partir de los años veinte visita de forma regular la ciudad de París donde se relaciona con otros artistas españoles y franceses. En Francia publica sus trabajos en la revista *La Rire* También marcha a Hollywood desde donde continúa sus colaboraciones con otras revistas de humor. Después de la Guerra Civil, es una firma destacada en las publicaciones humorísticas de la época destacando su colaboración en la revista *La Codorniz* de la que fue su fundador junto con Miguel Mihura. Trabajó con diferentes técnicas como el fotomontaje, el collage, y otros materiales tomados de la cultura de masas. Se caracteriza como humorista por un humor absurdo fundamentado en aspectos triviales de la existencia cotidiana.

TORMO (TORMO DOMÍNGUEZ, MANUEL) (Valencia 1874-A Coruña1958)

Pintor. Fue profesor de Instituto de Enseñanza Media de A Coruña durante más de veinte años, compaginando la docencia con su actividad artística centrada especialmente en el retrato, género que dominaba a la perfección así como el color, siempre armónico. En 1920 ingresó en la Academia de Ntra. Sra. Del Rosario de La Coruña.

UCELAY, JOSÉ MARÍA (Bermeo 1903- Bilbao 1979)

Pintor, amigo de Rafael Sánchez Mazas desde la infancia. Comenzó diversos estudios superiores como los de Derecho, Química, Filosofía y Letras, pero no llegó a concluir ninguno. Fue miembro de la Asociación de Artistas Vascos en cuyos locales expuso también sus obras. En 1922 partió hacia París donde se estableció. En la capital francesa frecuentó a otros pintores e intelectuales principalmente a Pancho Cossío, con el que comparte taller y a Alejo Carpentier. También se relaciona con la mayoría de los pintores españoles en París y realiza retratos de Gregorio Prieto, Milicua y del ya mencionado Alejo Carpentier. Viaja asiduamente a Madrid donde también se relaciona con Max Aub y Luis Buñuel. En 1925 expone sus obras en la Exposición de Artistas Ibéricos así como en la Asociación de Artistas Vascos. En esos años también trabaja con Antonio de Gueza en la creación del decorado para la obra de Manuel de la Sota *Pedro Ignacio* estrenada en Bilbao. Posteriormente también realizó otros decorados para obras de dramaturgos vascos. En 1929 participó en la exposición de Pintores Españoles en París celebrada en el Jardín Botánico de Madrid y posteriormente en la de la Sociedad de Artistas Ibéricos celebrada en Copenhague (1932) Berlín (1933) y París (1936). Hasta la Guerra Civil realiza su obra más importante con resonancias cubistas, llenas de luz y sensibilidad más decorativa con lo que en algunos momentos puede perder expresividad y espontaneidad. Fue colaborador gráfico en diversas revistas como *Litoral*, *Horizonte* y *Revista de Occidente*. Próximo al PNV en la Guerra Civil participó Junto al Gobierno Vasco en la preparación de la presencia del País Vasco en el Pabellón Español de 1937. A partir de 1938 se exilió

a Francia para posteriormente vivir en Inglaterra hasta 1949 a España donde continuó con sus trabajos artísticos. De hecho, realizó las decoraciones de los transatlánticos Queen Mary y Caronia y los murales del High Pine Club. De Wiebridge. Su obra posterior a la Guerra Civil está impregnada del llamado realismo mágico y se entronca con el movimiento neo romántico. Sobre su obra, según algunos críticos también existe una clara influencia del arte japonés.

Bibliografía: La obra pictórica de José María de Ucelay. Análisis biográfico y estético. 1981.

UTRILLO MORLIUS, MIGUEL (Barcelona 1862-Sitges 1934)

Pintor y dibujante nació en Barcelona el 16 de febrero de 1862 y murió en Sitges el 20 de enero de 1934. Estudió ingeniería en París y trabajó como voluntario en el observatorio de Montsouris y en el Instituto Nacional Agronómico. Su trabajo de ingeniero le permitió recorrer diferentes países europeos para finalmente establecerse en España como ingeniero de la compañía de Minas de Córdoba. En esta ciudad fue donde su amor por la pintura le indujo a abandonar los trabajos de ingeniero y dedicarse a la pintura y a la crítica de arte. En 1889 se establece en París donde entra en contacto con numerosos artistas españoles que se habían trasladado a esta ciudad, entre ellos a Ramón Casas, Santiago Rusiñol y Zuloaga. En 1891 adoptó al hijo de la modelo y pintora Suzanne Valadon que fue conocido como Maurice Utrillo y que llegó a obtener renombre como pintor de las calles y rincones de Montmatre. De nuevo en España, se establece en Barcelona donde continúa su relación con el arte y los artistas a través de las tertulias en el *Cuatre Gats*. Nunca realizó una exposición individual si bien participó en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Igualmente fue una personalidad muy activa a la hora de consolidar y favorecer la creación del Museo del Pueblo Español en Montjuic. En 1912 comenzó la relación amistosa con el millonario Charles Deearing para la construcción del palacio Maricel en Sitges para albergar la colección de obras de arte.

VARELA DE SEIJAS

Ilustrador y dibujante. Sus obras se encuentran en las revistas ilustradas más importantes de comienzos del siglo XX como *La Esfera*. Aunque no se tienen datos biográficos su obra como ilustrador tiene gran importancia ya que supone el paso del romanticismo al modernismo que se estaba produciendo en Europa y cuyos esquemas y principios trataba de introducir en nuestro país a través de sus obras.

VÁZQUEZ, CARLOS (Ciudad Real 1869-Barcelona 1944)

Dibujante y humorista gráfico que colaboró en el semanario satírico *Alegría* fundado por el dibujante Sancha. Sus primeros pasos artísticos los realiza de la mano de su madre que le enseña los rudimentos del dibujo. Posteriormente, tuvo notables maestros como Joaquín Herrera, en Ciudad Real, y Carlos de Haes cuando se matricula en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En 1899 marchó a

París donde participa en los diferentes Salones de los Artistas Franceses entre los años de 1893 a 1914. También participa en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes durante el período de 1890 a 1930 donde obtuvo diferentes medallas y menciones tanto en las de nuestro país como en los Salones franceses. En 1898 se instala definitivamente en Barcelona y en esta ciudad comienza a exponer en las galerías más prestigiosas de su tiempo como la realizada en la Sala Parés 1920 y en las Galerías Laietanes en 1922 así como al año siguiente. De nuevo expone en Laietanes en 1926 y cuatro años más tarde en el Círculo Equestre. Pero en 1933 expone nuevamente en las Galerías Laietanes así como los dos siguientes años 1934 y 1935. En los primeros años de su estancia en Barcelona también entra en contacto con el grupo de artistas que se reunían entorno a Els Quatre Gats, para los que realiza una de las cubiertas de la homónima revista. Como ilustrador colaboró en diferentes publicaciones periódicas como *Hispania*, *Hojas selectas* y *Blanco y Negro*, *Pel & Ploma*, *La Ilustración artística*. Igualmente también trabajó como cartelista. Al iniciarse la Guerra Civil su casa y su estudio son asaltados por los anarquistas por lo que intenta salir de España hacia Francia, donde es protegido. Incluso antes de finalizar la contienda regresa a España y reside primero en San Sebastián y posteriormente en Sevilla para finalmente regresar a Barcelona, donde expone en 1941 en la Sala Gaspar, y posteriormente en 1942 en la Galería Atenea en la misma ciudad. A lo largo de su vida recibió diversos premios y condecoraciones tanto nacionales como internacionales llegando a obtener la Legión de Honor Francesa.

VÁZQUEZ COLBEZ

VICENTE, EDUARDO

Pintor que durante la Guerra Civil se estableció en Valencia donde fue acogido por los padres del pintor Carreño junto a su mujer e hija. Durante este período hace muchos dibujos relativos al frente de guerra así como pobres de los suburbios eran sus temas preferidos para sus obras de arte. Él decía que había aprendido el grafismo a partir del estudio de los dibujos de Tiépolo, pero que los reinterpretaba de manera personal empleando muy pocos elementos gráficos. Durante muchos meses antes de su traslado a Valencia estuvo luchando en las trincheras del frente de Madrid. Trabaja para la revista *Lecturas* de Barcelona en la que sigue hasta 1936.

VICENTE, GREGORIO

VIEJO, MÁXIMO (Santas Martas, 1903-México 1958)

Dibujante, guionista, pintor y restaurador que se afincó en Asturias y ejerció su trabajo en publicaciones locales de los años veinte y treinta. Colaboró en *Blanco y Negro*. Murió en el exilio.

VIVANCO, A

Aparece como ilustrador en las colecciones para niños de la editorial Renacimiento y también como ilustrador de algunas cubiertas de Espasa Calpe especialmente en determinados títulos de la colección Los Humoristas. Como datos biográficos hemos encontrado que era representante de la firma alemana Weimafarbe que se dedicaba a vender los óleos para artistas de la marca Weimar.

Bibliografía. Revista *Bellas Artes* (nº16 febrero de 1925).

WEBER, CT

YZQUIERDO DURÁN (IZQUIERDO DURÁN) (Tuy 1890-?)

Dibujante, humorista gráfico, ilustrador de cubiertas de libros. Hijo de un abogado de Tuy Ejerció principalmente su oficio durante los años veinte. Tenía toda su obra un humor sarcástico y un punto cruel fustigando a los poderosos de esos años. Ilustró numerosas cubiertas de libros y también fue dibujante de muchas revistas ilustradas como *La Esfera*. Su obra tiene un gusto arcaizante. En 1936 aparece afiliado a la Asociación Socialista Madrileña.

YUSTE

ZAMORA, JOSÉ (Madrid, 1889 Sitges 1971)

Destacado dibujante. Desde su infancia mostró un gran dominio del dibujo. Fue discípulo de Eduardo Chicharro y desde 1915 su firma comienza a ser conocida como ilustrador de revistas. Ilustró los libros de los escritores más destacados del momento y fue también un asiduo de la tertulia de Ramón Gómez de la Serna en la Cripta del Pombo. En 1918 en San Sebastián, y una vez finalizada la Gran Guerra conoció a Sergio Diaghilev y Ana Paulova que le encargaron algunos de los figurines para sus ballets. En 1920 marchó a París donde trabajó para Paul Poiret, uno de los grandes de la moda del momento. Durante su estancia en la capital francesa estableció lazos de amistad con destacados intelectuales y artistas del momento. También en esos años trabajó como figurinista y decorador para el Folies Berger, el Casino de París y el circo Ringling. Una vez estallada la II Guerra Mundial regresó a España y vivió en Sitges y en Madrid. Era un hombre que según algunos de sus amigos siempre sonreía y estaba de buen humor, a pesar de las adversidades de la vida. En 1922 celebra una exposición en Madrid donde la técnica elegida es el esmalte. Los críticos dicen de los trabajos de Zamora que su trabajo es a la par complejo y diáfano y por ello a veces puede parecer una obra que muestra un regocijo intrascendente pero que sin embargo encubre una gran gravedad. Las mujeres que nos presenta Zamora son muy variadas y, la gran mayoría de las veces sus obras se doblan a los requisitos de las editoriales de libros y revistas.

ANEXO II. RELACIÓN DE CUBIERTAS E ILUSTRACIONES REPRODUCIDAS EN EL TRABAJO

Cubiertas e ilustraciones del capítulo I

Logotipo del Partido Socialista Obrero Español	p.23
<i>Chapete reta a Pinocho</i> . Cuentos de Calleja ilustrados. Madrid, Saturnino Calleja, sa.	P.23
Encuadernación de la obra de Francisco Javier Parcerisa <i>Recuerdos y bellezas de España</i> . Barcelona, 1839.	p.34

Cubiertas e ilustraciones reproducidas en el capítulo II

<i>Arc Voltaic</i> . Nº 1 febrer 1918. Dibujo de Joan Miró.	p.94
<i>Ars. Revista del Centro de Lectura</i> . 1906?.....	p.93
Cartel anunciador de la obra <i>La Alhambra. Leyendas árabes</i> . ca 1856.	p.87
Cervantes Saavedra, Miguel de <i>El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha</i> . Parte Primera. Tomo Primero. Edición corregida por la Real Academia. Madrid, Joaquín Ibarra, impresor real, 1730.....	p.74
Clarín, Leopoldo Alas. <i>La Regenta</i> . 1ª ed. Barcelona, Daniel Cortezo, 1884.....	p.97
<i>Cuentos mágicos</i> . Biblioteca Perla. Madrid, Editorial Calleja, s.a.	p.98
<i>Futurisme. Revista catalana</i> . Any 1, nombre 1 1 de juny 1907.....	p.94
Ibarbourou, Juana de. <i>Poemas</i> . Madrid, Buenos Aires, Espasa Calpe 1942.....	p.64
<i>La Esfera. Ilustración mundial</i> . Semanal. Año 1 nº 4. Dibujo de Cecilio Plá.	p.95
<i>La Il·lustració Llevantina</i> . Nº 1. Barcelona, 1 de novembre de 1900.....	p.92
<i>Les arts catalanes</i> . Barcelona, nº 1, 1928.....	p.94
<i>Luz</i> . Año I nº 4. 1897.....	p.93
<i>Mundial. Revista gráfica</i> . Madrid, nº 29 (1923). Ilustración de Federico Ribas.	p.96
<i>Nuevo mundo. Revista popular ilustrada</i> . Madrid, Año XXVII, n º 1372 (1920). Dibujo de Salvador Bartolozzi.	p.96
<i>Or y grana: Setmanari autonomista pera las donas</i> . Barcelona, Any 1, 1906.	p.92
<i>Pel & Ploma</i> . Barcelona. Nº 1 3 de juny 1899. Dibujo de Ramón Casas.	p.93
<i>Quatre gats</i> . Barcelona, nº 1, segona setmana de febrer, 1899. Dibujo de Ramón Casas.	p.93
Serlio, Sebastián <i>Tercero y cuarto libro de arquitectura</i> . Toledo, Juan de Ayala, 1545.	P.73

Cubiertas reproducidas en el capítulo III

AAVV. <i>Obras escogidas. Valse reveuse</i> . Barcelona, Casa Dotesio, 1903.	p.151
<i>Amoroso Vals</i> . Bilbao, Casa Dotesio 1900.	p.150
<i>Antología Americana</i> . Barcelona, Montaner y Simón, 1897.	p.133
Apel·les Mestres. <i>Liliana</i> . Vilanova, Imprenta Oliva, 1907. Se incluye también la portada y la hoja de derechos	p.135
Apel·les Mestres. <i>Poemes de Terra</i> . Barcelona, Antoni López, 1906.	p.135
<i>Arco Iris vals Boston para piano</i> . Barcelona, Francisco Salvat, 1908.	p.149
Aulí, Juan (música), Oliveras y Castellví, (letra) <i>Como las hojas</i> . Madrid, Barcelona, Ildefonso Alier, 1919.	p.151
Cartel de Ricardo Opisso para los Almacenes Alemanes.....	p.137

Cartel de la Exposición Internacional de Madrid 1893-1894 realizado por Eugène Grasset.....	p.141
Casellas, Raymon. <i>Les multitudes</i> . Barcelona, Imp. Ramón Tobilla, 1906.....	p.136
Asensio, José María. <i>Cristóbal Colón, su vida, sus viajes, sus descubrimientos</i> . Barcelona, Espasa, 1891?.....	p.130
Daudet, A. <i>La razón social</i> . Barcelona, Montaner y Simón, 1883.....	p.131
Cruz, Ramón de la. <i>Sainetes</i> . Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1977.....	p.132
<i>La España moderna</i> . Nº 1. Madrid, Lázaro Galdiano, 1889.....	p.145
Espina, Concha. <i>Simientes</i> . Madrid, Saturnino Calleja, 1922.....	p.149
Fernández Núñez, M. Letra de Torruella, I.A. <i>Pastorcita, pastorcita</i> . Madrid, Ildefonso Alier, ca 1914.....	p.152
Fray Luis de León. <i>La perfecta casada</i> . Barcelona, Montaner y Simón, 1898.....	p.133
García Lavedese, Ernesto. <i>Ciencia moderna</i> . Barcelona, Montaner y Simón, 1897.....	p.132
García Lavedese, Ernesto. <i>El ídolo</i> . Barcelona, Montaner y Simón, 1897.....	p.133
Isaac, J. <i>María</i> . Barcelona, Montaner y Simón, 1886.....	p.132
Marquina, Eduardo. <i>Las vendimias</i> . Barcelona, Thomas, 1901.....	p.138
Marshall, Frank. <i>Crepuscle</i> . Madrid, Casa Dotesio, 1906.....	p.152
Mena, J. C. <i>Amores de Abraham</i> . Madrid, Ildefonso Alier, 1917.....	p.151
Puccini, Mario. <i>La virgen y la mundana</i> . Valencia, Prometeo, sa.....	p.140
Riquer, Alexander. <i>Anyorances</i> , Barcelona, Thomas, 1902.....	p.133
Riquer, Alexander. <i>Crisantemes</i> , Barcelona, Thomas, 1899.....	p.133
Rusiñol, Santiago. <i>Desde el Molino</i> , Barcelona, 1892.....	p.138
Rusiñol, Santiago. <i>Oracions decorada amb dibuxos de Miquel Utrillo i music D Enric Moré- Barcelona, Avenç, 1897.....</i>	p.148
<i>Els segadors. Cançó catalana</i> . Barcelona, la Música ilustrada, 1906.....	p.151
Spencer, Herbert. <i>La religión</i> . Valencia, Prometeo, sa.....	p.140
Suriñacs Senties, Ramón. <i>Esbossos</i> . Sitges, Acositges, 1904.....	p.149
Timoneda. <i>El patrañuelo. El sobremesa y alivio de caminantes</i> . Valencia, Prometeo, sa.....	p.140
Verdaguer, Jacinto. <i>Ayres del Montseny</i> . Barcelona, Joventut, 1901.....	p.135
Verdaguer, Jacinto. <i>La Atlántida</i> impresa en Barcelona, Llibrería d'Eusebi Riera, 1878.....	p.130
Viladomat, Joan <i>El pintor cubista</i> . Letra en español y catalán de Juan Misterio. Madrid, Ildefonso Alier, ca 1919.....	p.153
<i>The Yellow Book. An illustrated Quarterly</i> . Vol. 1 April 1894.....	p.119
Yxart, Josep. <i>Fortuny</i> . Barcelona, Tipo-litografía de C. Verdaguer. Colección Biblioteca Artes y Letras, 1881.....	p.131

Cubiertas reproducidas en el capítulo IV

Abel Hermant <i>Confidencias de una pájara</i> . Madrid, Estrella, 1921.....	p.203
About, Edmundo. <i>Los dos gemelos del Hotel Corneille</i> . Madrid, Alberto Jiménez Fraud, 1912. Imprenta de Rafael Caro Raggio. Lecturas de una hora nº 21.....	p.216
Abril, Manuel. <i>Enrique Casanovas</i> . Madrid, Estrella, s.a. Cubierta y portada.....	p.205
Álvarez Valentín, Andrés. <i>Reflejos</i> . Madrid, Galateo, 1921.....	p.218
Aranaz Castellanos, M. <i>Cachalote</i> . Madrid, Viuda de Pueyo, 1918.....	p.178
Bjorson <i>Un muchacho feliz, la marcha nupcial</i> . Madrid, Estrella, 1921.....	p.204
Baroja, Pío. <i>Las inquietudes de Shanti Andía</i> . Madrid, Renacimiento, 1911.....	p.196

Bedoya, M.A. <i>El hombre de las gafas de color amatista</i> . Madrid, Rubiños, 1916.....	p.220
Benedetto Marcello. <i>Cantate per canto e pianoforte</i> . Milano, La Santa, 191-.....	p.205
Calonge, Enrique. <i>Pepe Luis. Ni amor ni gloria</i> . Madrid, Pueyo, 1910.....	p.183
Carner, Josep. <i>La paraula en el vent</i> . Barcelona, Fidel Rogó, 1914	p.227
Conjunto de lomos y dibujos con pavo real.....	p.192
Dicenta, Joaquín. <i>Los Bárbaros</i> . Madrid, Renacimiento, 1912.....	p.195
Ex libris de Librería Pueyo de Juan Gris.....	p.171
Ex libris de Dorio de Gadex de Juan Gris.....	p.174
Es libris de Felipe Sassone de Juan Gris.....	p.173
Ex libris de Manuel Machado de Juan Gris.	p.172
Faguet, Emilio. <i>El arte de leer</i> . Valencia, Estudios, 191-.....	p.220
Fernández Flórez, Wenceslao. <i>Ha entrado un ladrón</i> . Madrid, Viuda de Pueyo, 1920.	
.....	p.179
Gil Mariscal, Fernando. <i>Girones</i> . Madrid, Juan Pueyo, 1921.	p.185
Gómez Carrillo, E. <i>Campos de Batalla Campos de Ruínas</i> . Prólogo de Benito Pérez	
Galdós. Obras Completas tomo XVII. Madrid, Mundo Latino, s.a.	p.212
Gómez de la Mata, Germán. <i>Orquídea</i> . Madrid, Pueyo, 1910183	
González Ruano, César. <i>De la locura, del pecado y la muerte</i> . Madrid, Pueyo, 1921.	
.....	p.177
González Ruano, César. <i>El que pasó sin mirar</i> . Madrid, Caro Raggio, 1922.	p.178
Guillén, Alberto. <i>El libro de las parábolas</i> . Madrid, Nosotros, 1921.	p.218
Hermant, Abel. <i>Los transatlánticos</i> . Madrid, Estrella, 1921.....	p.204
Hermant, Abel. <i>Confidencias de una pájara</i> . Madrid, Estrella, 1921.....	p.204
Ilustración que pudiera atribuirse a Juan Gris del Poema de José Santos Chocano <i>El alma del payador</i>	p.173
Ilustración de los lomos de la editorial Renacimiento y la obra <i>La muerte del Rey Arturo</i>	p.192
J.M. López Picó. <i>Poemas del port</i> . Barcelona, F.X. Altés, 1911.	p.224
Jaloux, E. <i>Lo demás es silencio</i> . Madrid, Estrella, 1921.....	p.204
<i>Jardinillos de San Isidro</i> . Madrid, Jiménez-Fraud, 1918.....	p.216
<i>Jardinillos. Villancicos</i> . Madrid, Jiménez-Fraud, 1918.....	p.216
Josep María Folch i Torres. <i>Les Monjoies</i> . Barcelona, Luis Gili, 1912.....	p.228
Joseph Folch i Torres. <i>Sobirania</i> . Barcelona, Imprenta Elzeverina de Borrás i	
Mestres, s.a.	p.225
Joseph María Folch i Torres. <i>Una vida</i> . Barcelona. Imprenta Elzeverina de Borrás i	
Mestres, 1910.	p.226
Lomo con el logotipo de la editorial Renacimiento	p.189
López Picó, J.M. <i>Torment Froment</i> . Barcelona, Joaquim Horta, 1910.....	p.224
Llonqueras, Joan (Chiron) <i>Infimes cròniques d'alta civilitat</i> . Terrasa, Joaquim Horta	
1911.	p.224
Machado, Antonio. <i>Nuevas canciones</i> . Madrid, Mundo Latino, s.a.....	p.199
Machado, Manuel. <i>Alma, Museo de los cantares</i> . Madrid, Pueyo, 1907.....	p.169
Machado, Manuel. Obras completas. Cante Hondo, Sevilla. V. III. Madrid, Mundo	
Latino, 1930.	p.199
Maloryk, Thomas. <i>La morte D'Arthur</i> . S.l, J.M.Dent & Co, 1894	p.182
María Enriqueta. <i>Mirlitón</i> . Madrid, Viuda de Pueyo, 1918.....	p.181
Martínez Sierra, Gregorio. <i>Abril melancólico</i> . Madrid, Renacimiento, 1916.	p.192
Martínez Sierra, Gregorio. <i>Canción de cuna</i> . Madrid, Renacimiento 1911.	p.195
Martínez Sierra, Gregorio. <i>La casa de la primavera</i> . Madrid, Librería Pueyo, s.a.....	p.181

Martínez Sierra, Gregorio. <i>Tú eres la paz</i> . Madrid, Renacimiento, 1914.	p.192
Martínez Sierra, Gregorio. <i>Vida y dulzura. La sombra del padre, el ama de casa</i> . Madrid, Estrella, 1931.	p.207
Molina, Tirso de. <i>Cigarrales de Toledo</i> . Madrid, Renacimiento, 1915.	p.197
Ontañón, Eduardo. <i>Breviario sentimental</i> . Madrid, Pueyo, 1920.	p.175
Ontañón, Eduardo. <i>Sinfonía en azul</i> . Madrid, Alejandro Pueyo, 1921.	p.184
Ortega y Gasset, José. <i>Meditaciones sobre el Quijote</i> . Madrid, Residencia de Estudiantes, 1914.	p.213
Palacio Valdés. Armando. <i>Seducción</i> . Madrid, Renacimiento, 1914.	p.194
Pérez Galdós, Benito. <i>Zaragoza</i> . Madrid, Librería Casa Hernando, 1953.	p.159
Pérez Lugín, Alejandro. <i>Corredoira y la rúa</i> . Madrid, Librería de Alejandro Pueyo, s.a.	p.185
Ramírez, Ángel. <i>La vida de siempre</i> . Madrid, Pueyo, 1909.	p.182
Ramón Casas. Madrid, Estrella, s.a.	p.205
Roldán, Antonio. <i>Sobre el cieno</i> . Madrid, Pueyo, s.a.	p.182
Sáez de Robles, Federico. <i>La soledad recóndita</i> . Madrid, Tipografía de Zamora Zaballos, 1920.	p.217
Joseph María Sagarra. <i>Primer llibre de poemes</i> . Barcelona, la Neotipia, 1914.	p.227
Sand, George. <i>Ella y él</i> . Madrid, Estrella, 1920.	p.202
Santos Chocano, José. <i>Alma América. Poemas indo españoles</i> . Madrid, Victoriano Suárez, 1906. Cubierta y contracubierta.	p.165
Sassone, Felipe. <i>La señorita está loca, La vida sigue</i> . Madrid, Estrella, 1919.	p.203
Taine, Hipólito. <i>La pintura en Italia</i> . Valencia, Sempere, 191-.	p.198
Trigo, Felipe. <i>El amor en la vida y en los libros</i> . Madrid, Renacimiento, 1920.	P.197
Tynaine, Marcela. <i>La rebelde</i> . Madrid, Tipografía, 1921.	p.204
Valle Inclán, Miguel María. <i>Opera Omnia. La corte de los milagros</i> . Madrid, Mundo Latino, s.a.	p.212
Verlaine, Paul. <i>Los poetas malditos</i> . Traducción en prosa y en verso de Bacarisse. V. II de las obras completas de Paul Verlaine. Madrid, Mundo Latino, 1921.	p.211
Villaespesa, Francisco. <i>Ajimeces de ensueño</i> . Madrid, Viuda de Pueyo, 1914.	p.179
Villaespesa, Francisco. <i>Canciones del camino</i> . Madrid, Pueyo, 1906.	p.168
Villaespesa, Francisco. <i>La cisterna</i> . Madrid, Sucesores de Hernando, 192-.	p.174
Zamacois, Eduardo. <i>Teatro galante. Nochebuena el pasado vuelve frío</i> . Madrid, Antonio Garrido editor, 1910.	p.218

Cubiertas e ilustraciones reproducidas en el capítulo VI

Alfonso, E. <i>El reumatismo, cómo se evita, cómo se cura por medios naturales</i> . Valencia, Estudios, 1935.	p.352
Amado Blanco, Luis. <i>8 días en Leningrado</i> . Madrid, Plutarco, 1932.	p.375
Amado Carballo, Luis. <i>Proel</i> . Pontevedra, Alborada, 1927.	P.304
Andrés Álvarez, Valentín. <i>Naufragio en la sombra</i> . Madrid, Ulises, 1930.	p.329
Antequera Azpiri, P. <i>La publicidad artística para todos</i> . Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1926.	p.363
Araquistáin, Luis. <i>La batalla teatral</i> . Madrid, Mundo Latino, 1930.	p.365
Araujo, Norberto. <i>Novela del amor humilde</i> . Madrid, Oriente, 1929.	p.327
Arderius, Joaquín. <i>Así me fecundó Zaratustra</i> . Madrid, Librería Rivadeneyra, 1923.	p.347
Arderius, Joaquín. <i>La espuela</i> 1ª ed. Madrid, Sociedad General de Librería, 1927.	

.....	p.345
Arderius, Joaquín. <i>La espuela</i> 2ª ed. Madrid, Sociedad General de Librería, 1927.	p.345
Arias Vallejo, Eduardo. <i>La delgadez. Sus causas, sus consecuencias, su tratamiento</i> . Valencia, Estudios, 1935.	p.351
Arias Vallejo, Eduardo. <i>Las enfermedades del hígado</i> . Valencia, Estudios, 193-.	p.353
Arias Vallejo. <i>La impotencia genital en el hombre y en la mujer</i> . Valencia, Estudios, 193-.	p.352
Arriaga, Juan Crisóstomo. <i>Agar</i> . Madrid, Antonio Matalmala, 1930.	p.361
Auli, Juan. <i>Si te he visto no me acuerdo</i> . Madrid, Ildefonso Alier, circa 1920.	p.374
Ayala, Francisco. <i>Cazador en el alba</i> . Madrid, Ulises, 1930.....	p.318
Baum, Vicky. <i>Elena Willfüer, estudiante de química</i> . Madrid, Dédalo, 1932.	p.381
Bazar. Nº 65 Madrid, 1922.	p.323
Belda, Joaquín. <i>La cuñada de Tarquinio, novela de pésimas costumbres romanas</i> . Madrid, Renacimiento, 1932	p.347
Belloc, Hilaire. <i>María Antonieta</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1933.	p.372
Beltrán Masses, Federico. <i>La maja marquesa</i> . [Óleo sobre lienzo (1915).	p.268
Benoit, Pierre. <i>La Atlántida</i> . Madrid, Áurea, 1929.	p.340
Bernárdez, Francisco Luis. <i>Kindergarten</i> . Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1923.	p.322
Bernárdez, Francisco Luis. <i>Orto</i> . Madrid, Rivadeneyra, 1922.	p.316
Besnar, Pierre. <i>El nuevo mundo: su plan, su constitución y funcionamiento</i> . Valencia, Estudios, 1936.....	
Blake. <i>Las bodas entre el cielo y el infierno</i> . Madrid, Mundo Latino, 1930.	p.367
Blasco Ibáñez, Vicente. <i>La reina Calafia</i> . Valencia, Prometeo, 1925.	p.361
Blasco Ibáñez, Vicente. <i>Mare Nostrum</i> . Valencia, Prometeo, 192-.	p.341
Bódalo, A. <i>Flor vencida</i> . Madrid, 1923.....	p.298
Bojer, Johan. <i>Maternidad</i> . Valencia, Prometeo, 193-.	p.310
Borrás, Tomás. <i>La mujer de sal</i> . Madrid, CIAP, 1925.....	p.317
Borrás, Tomás. <i>Sueños con los ojos abiertos</i> . Madrid, Pueyo y CIAP, 1929.	p.316
Bóveda, Xavier. <i>La luna, el alma y la amada</i> . Orense, La Región 1922.....	p.316
Boysleve, René. <i>La señorita Cloque</i> . Valencia, Prometeo, 193-.	p.310
Breitbach, Josef <i>Rojo contra rojo</i> . Madrid, Cenit, 1930.	p.331
Breté, Jean de la. <i>Una luz radiante</i> . Madrid, Ediciones literarias, 1931.	p.300
Burgos, Carmen de. <i>Nuevos modelos de cartas</i> . Barcelona, Ramón Sopena, 1930.	p.299
Caballero Audaz. <i>Confidencias de un espejo mundano</i> . Madrid, Pueyo. 1933.	p.299
Caballero Audaz. <i>La sin ventura. Vida de una pecadora irredenta</i> . Madrid, Renacimiento, 1920.	p.367
Caballero Audaz. <i>Una española se casa en Roma</i> . 2ª ed. Madrid, Pueyo, 193-.	p.372
Calvo Sotelo, Leopoldo. <i>Ribanova</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1928.	
Camba, Julio. <i>Alemania</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1927.	p.287
Camba, Julio. <i>Un año en otro mundo</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1934.	p.288
Camba, Julio. <i>Londres Impresiones en español</i> . 2º ed. Madrid, Espasa Calpe, 192-.	p.285
Camba, Julio. <i>Playas, ciudades y montañas</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1925.	p.286
Campoamor Freire, Ramón. <i>El romancero español</i> . Valencia, Marín Civera, 1930.....	p.362
Canu, R. <i>La ciudad sin jefe</i> . Valencia, Prometeo, 1929.	p.311
Carballo, Eugenio. <i>Del amor y la muerte</i> . Barcelona, Lux, 1930.....	p.356

Chabás, Juan. <i>Agor sin fin</i> . Madrid, Ulises, 1930.....	p.328
Chacel, Rosa. <i>Estación ida y vuelta</i> . Madrid, Ulises, 1930.....	p.331
Cocteau, Jean. <i>Infancia terrible</i> . Madrid, Ulises, 1930.	p.287
<i>Colección de pasodobles españoles</i> . Madrid, Ildefonso Alier, 1910.	p.269
Colette. <i>Mitsou. Novela pasional</i> . Madrid, Ulises, 1929.....	p.312
Corpus Barga. <i>Pasión y muerte, Apocalipsis</i> , Madrid, Ulises, 1930.....	p.332
Costa, Juan. <i>Lolinett</i> . Letra de Manuel Sugrañes. Madrid, Ildefonso Alier, 1919.....	p.374
Demon, J. <i>Salтарина</i> . Madrid, Ildefonso Alier, 1928.....	p.298
Díaz Fernández, José. <i>El nuevo romanticismo</i> . Madrid, Zeus, 1930.	p.334
Díaz Fernández, José. <i>La Venus mecánica</i> . Madrid, Renacimiento, 1928.	p.380
Díaz Fernández, José. <i>El blocao. Novela de Marruecos</i> . Madrid, Historia Nueva, 1928.	
.....	p.330
<i>Diez novelistas americanos</i> . Madrid, Zeus, 1932.	p.337
Dostoievski, Fedor. <i>La casa de los muertos</i> . Madrid, Mundo Latino, 192-.....	p.368
Dostoievski, Fedor. <i>Netochka</i> . Barcelona, Maucci, 192-.....	p.302
Ebro, María Cruz. <i>Un pecadillo de amor</i> . Burgos, J. Saiz, 1931.....	p.322
<i>Escolma de Cantigas</i> , 1934.....	p.305
Espina, Concha. <i>La esfinge maragata</i> . 7ª ed. Madrid, Renacimiento, 1923.....	p.317
Espina, Concha. <i>La virgen prudente</i> . Madrid, Renacimiento, 1929.....	p.330
Espina, Concha. <i>Simientes</i> . Madrid, Renacimiento, 1926.....	p.302
Falcón, César. <i>El pueblo sin dios</i> . Madrid, Historia Nueva, 1929.....	p.377
Falla, Manuel de. <i>El amor Brujo</i> . London, J.W. Chester, 1921.	p.275
Fernández Arias, Adelardo. <i>La princesa del transiberiano</i> . Madrid, Oriente, 1932.	
.....	p.314
Fernández Arias, Adelardo. <i>Miss Atlántico</i> . Madrid, Oriente, 1931.	p.313
Fernández Flórez, Wenceslao. <i>El secreto de Barba Azul</i> . 4ª ed. Madrid,	
Renacimiento, 1929.....	p.287
Fernández Villar, J. <i>La copla vengadora</i> . Madrid, La novela semanal nº 42, s.a.....	p.271
Figner, Vera. <i>Rusia en las tinieblas. Memorias de una nihilista</i> . 2ª ed. Madrid, Zeus,	
1930.	p.367
Finberg, Elian J. <i>Hussein</i> . Madrid, Zeus, 1931.....	p.336
Font, M. <i>La rifa del beso</i> . Madrid, Unión Musical Española, s.a.....	p.298
Frank, Leonhard. <i>El hombre es bueno</i> . Madrid, Biblioteca Nueva, 1930.....	p.329
Garcés, Tomás. <i>El somni</i> . Barcelona, Edicions D'Art, 1927.....	p.365
García Sanchiz, Federico. <i>Champagne</i> . Madrid, V. H. de Sanz Calleja, 192-?	p.284
Garnier. P. <i>Anafrodisia. Sus causas y sus remedios. Colección antología de la felicidad</i>	
<i>conyugal</i> . Valencia, Estudios, 193-.....	p.350
Gómez Carrillo, E. <i>Raquel Meller</i> . Madrid, Sociedad Española de Librería, 1919.	p.273
Gómez de la Mata, Germán. <i>Las esfinges</i> . Madrid, Renacimiento, 1923.	p.290
Gómez de la Serna, Ramón. <i>Las 630 mejores greguerías de Ramón Gómez de la</i>	
<i>Serna</i> . París, Agencia Mundial de Librería 192-.....	p.326
Gómez de la Serna, Ramón. <i>El circo</i> . Valencia, Sempere, 1926.....	p.325
Gómez de la Serna, Ramón. <i>El doctor inverosímil</i> . Madrid, s. n., 1914.....	p.339
Gómez de la Serna, Ramón. <i>Gollerías</i> . Valencia, Sempere, 1926.....	p.325
Gómez de la Serna, Ramón. <i>La hiperestésica</i> . Madrid, Ulises, 1931.....	p.323
Gómez de la Serna, Ramón. <i>La mujer de ámbar</i> . Madrid, Biblioteca Nueva, 1927.....	p.311
Gómez de la Serna, Ramón. <i>La Nardo</i> . Madrid, Ulises, 1930.....	p.280
Gómez de la Serna, Ramón. <i>Policéfalo y señora</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1932.....	p.280
Gómez de la Serna, Ramón. <i>El ruso</i> . Madrid, El libro popular, 1913.....	p.339

Gómez de la Serna. Ramón. <i>Senos</i> . Madrid, Imprenta Latina, 1917.	p.339
Gómez de la Serna. <i>Senos</i> . Segovia, El Adelantado de Segovia, 1923.	p.338
Gómez de la Serna. <i>El novelista</i> . Valencia, Sempere, 1923.	p.324
Gordo, G. <i>Chulerías schottisch</i> . Madrid, Unión Musical, 1917.	p.271
Gortázar Serantes, Dolores. <i>La roca del amor</i> . 2ª ed. Rubiños, 1925.	p.294
Goya y Lucientes, Francisco de. <i>Majas en el balcón</i> . [Óleo sobre lienzo ca 1808-1812].	p.269
Granados, Francisco. Goyescas. 1ª parte <i>Los majos enamorados</i> . Madrid, La Unión Musical, 1914.	p.269
Guerrero, J. <i>Campanela. Zarzuela en un acto</i> . Madrid, Sociedad de Autores españoles, 1930.	p.315
Guerrero, J. <i>El collar de Afrodita</i> . Madrid, Unión Musical, 1925.	p.362
Guerrero, Jacinto. <i>El amor de Beatriz</i> . Madrid, Ildefonso Alier, 1920.	p.381
Gutiérrez Albelo, Emeterio. <i>Romanticismo y cuenta nueva</i> . 2ª ed. Santa Cruz de Tenerife, Gaceta del Arte, 1933.	p.344
Guyot, Jules. <i>Breviario del amor experimental</i> . Valencia, Estudios, 1930.	p.350
Hamsun, Knut. <i>Pan</i> . Madrid, Biblioteca Nueva, 1935.	p.371
Hernández Alfonso, Luis. <i>Verdad y mentira de la República Española</i> . Madrid, Boro, 1933.	P.369
Hernández Catá, A. <i>Una mala mujer</i> . Madrid, Mundo Latino, 1922.	p.342
Hill, Headon. <i>Su culpa heroica</i> . Madrid, Calleja, 192-.	p.285
Huyá, J. <i>Viernes Santo en Sevilla</i> . Madrid, Unión Musical Española, 1923.	p.276
Insúa, Alberto. <i>El negro que tenía el alma blanca</i> . Madrid, Renacimiento, 1930.	p.293
Insúa, Alberto. <i>La segunda Salomé</i> . Madrid, Renacimiento 1931.	p.293
Istrati, Panait. <i>Tsatsa Minnka</i> . Madrid, Zeus, 1931.	p.336
Jackson. Helent Hunt. <i>Ramona</i> . Madrid, CIAP, 1929.	p.378
Jaramillo, Enrique. <i>La obesidad</i> . Valencia, Estudios, 1937.	p.351
Jardiel Poncela, Enrique. <i>Angelina o el honor de un brigadier un drama de 1888</i> . Madrid, Biblioteca Nueva, 1934.	p.312
Jarnés, Benjamín. <i>Viviana y Merlín</i> . Madrid, Ulises, 1930.	p.332
Jiménez de Asúa, Luis. <i>Libertad de amar y derecho a morir</i> . Madrid, 2ª ed. Madrid, Historia Nueva, 1928.	p.346
Jordá, Luis. <i>Lavapiés, schotis castizo</i> . Barcelona, Casa Beethoven, 1910-1920.	p.276
Kepperlais, W. <i>París Dancing. Fox shimmy</i> . Letra de M. Franco. Madrid, Ildefonso Alier, ca. 1924.	p.296
Kesser, Hermann. <i>Sinfonía en la pensión</i> . Madrid, Zeus, 1932.	p.335
Key, Ellen. <i>Amor y matrimonio</i> . Valencia, Estudios, 1930?	p.372
Kolantai, Alejandra. <i>La bolchevique enamorada</i> . Madrid, Oriente, 1928.	p.379
Lagar, Celso. <i>Dama con mantilla</i> [Óleo sobre lienzo].	p.268
Laserra, V de. <i>Sports de nieve</i> . Barcelona, Síntesis, s.a.	p.286
Ledesma Miranda, Ramón. <i>Saturno y sus hijos</i> . Madrid, Yagües, 1934.	p.341
Licudi, Héctor. <i>Barbarita</i> . Madrid, Mundo Latino, 1929.	p.368
Linares Rivas, Manuel. <i>Cuando empieza la vida. Comedia en tres actos</i> . Madrid, La Farsa, 1930.	p.303
Lobel, Joser. <i>Desde la boda hasta el amor</i> . 1ª ed. Madrid, Historia Nueva. 1931.	p.382
López de Haro, Rafael. <i>Eva libertaria</i> . Madrid, 1933.	p.274
Loti, Pierre. <i>Madama Crisantemo</i> . Barcelona, Cervantes, s.a.	p.359
Luxemburgo, Rosa. <i>Cartas de la prisión</i> . Madrid, Cenit, 1931.	p.374

Lynch, Benito. <i>El inglés de los güesos</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1933.	p.320
Marañón, Gregorio. <i>Amor, conveniencia y eugenesia</i> . Madrid, Historia Nueva, 1929.	p.328
Marañón, Gregorio. <i>Amor, Conveniencia y eugenesia</i> . Madrid, Historia Nueva, 1931.	p.344
María Enriqueta. <i>Brujas, Lisboa, Madrid</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1930.	p.308
María Enriqueta. <i>Del tapiz de mi vida</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1931.	p.309
María Enriqueta. <i>Fantasía y realidad</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1933.	p.306
Marroquín y Aguirre, Pedro. <i>Amor a España</i> . 2ª ed. Madrid, Imprenta Juan Pueyo, 1919.	p.277
Martín de Ucelay, A. <i>Deleites sexuales</i> . Madrid, Fénix, 1933.	p.348
Mas, José. <i>La Bruja</i> . 4ª ed. Madrid, 1917.	p.279
Mas, José. <i>La orgía</i> . 6ª ed. Madrid, V.H. Sanz Calleja, s.a.	p.278
Massa, Pedro. <i>Gracia y escándalo del reportaje</i> . Madrid, Yagües, 1933.	p.292
Mayoux, P. <i>La educación sexual de los jóvenes</i> . Valencia, Estudios, 193-.	p.354
<i>Melodía italiana</i> . Transcripción Prudencio Piñeiro. Madrid, Ildefonso Alier, ca. 1916.	p.303
Mendizábal y Brunet, Carlos. <i>Anafrodisis</i> . Madrid, Renacimiento, 1922.	p.305
Milicua Irala, Fernando María. <i>Poemas cortos en prosa</i> . Guernica, Imprenta Moderna, 1925.	p.364
Mirbeau, Octavio. <i>El calvario</i> . Valencia, Estudios, 1930.	p.376
Monreal, <i>Mujeres de España</i> . Madrid, Ildefonso Alier, 1923.	p.269
Morand, Paul. <i>Europa galante</i> . Madrid, Cosmópolis, sa.	p.295
Morand, Paul. <i>Lewis y e Irene</i> . Madrid, Cosmópolis, s.a.	p.295
Muñoz, Matilde. <i>La virgen muerta</i> . Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930.	p.382
Nelken, Margarita. <i>La mujer ante las Cortes Constituyentes</i> . Madrid, Castro, 1931.	
Núñez Fers, F. <i>El perro del muerto</i> . Madrid, Castro, 1931.	p.321
Oppenheim, Philips E. <i>El desquite</i> . Barcelona, Cervantes, 1928.	p.309
Oregón. <i>¡Te he calao! chotis</i> Bilbao, Unión Musical Española, 1922.	p.298
Oteyza, Luis. <i>Anticópolis</i> . Madrid, Renacimiento, 1931.	p.289
Oteyza, Luis. <i>El hombre que tuvo harén</i> . Madrid, Luis de Oteyza, 1934.	p.319
Pagan, Eugenio. <i>Sexualismo libertario</i> . Valencia, Estudios, 1933.	p.355
Panzini, Alfredo. <i>Yo busco mujer</i> . Madrid, Historia Nueva, 1930.	p.334
Pérez Seoane, Joaquín. <i>La viudita Piedralta</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1927.	p.360
Peterkin, Julia. <i>Pecado rojo</i> . Madrid, Cenit, 1931.	p.346
Petersen, Nis. <i>El callejón de los sandalieros</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1934.	p.365
Portillo, Eduardo M. <i>El club de la tonadillera</i> . Madrid, Castro, 1934.	p.361
Prevost, Marcel. <i>Nuevas cartas a Paquita</i> . Madrid, Ediciones literarias, 1925.	p.307
Prevost, Marcel. <i>Nueve cartas de mujeres</i> . Madrid, Renacimiento, 192-.	p.290
Puente, Isaac. <i>La higiene, la salud y los microbios</i> Valencia, Estudios, 1933.	p.351
Puig y Ferreter, Juan. <i>Servidumbre</i> . Barcelona, Cosmos, 1927.	p.356
Quirós, Vicente. <i>La sultana sindicalista</i> . Madrid, Ildefonso Alier, 1919.	p.376
Quirós, Vicente. <i>Tercio femenino</i> . Madrid, Idelfonso Alier 193-.	p.377
Rachilde. <i>El señor Venus</i> . Madrid, Cosmópolis, 193-.	p.283
<i>Raquel Meller</i> [Fotografía]	p.274
<i>Raquel Meller. El relicario</i> . [Óleo sobre lienzo]	p.274
Remartínez. <i>El estreñimiento: sus causas, sus consecuencias, su curación por el tratamiento naturista</i> . Valencia, Estudios 193-.	p.352
Remartínez. <i>La tuberculosis</i> . Valencia, Estudios, 1935-.	

René, Enrique. <i>La chula del mantón</i> . Letra de A. Serrano y E. Aceves, Madrid, Ildefonso Alier, 1916.	p.270
Álvaro. <i>El más bello amor del rey</i> . Madrid, Castro, 1931.	p.343
Rodero, Lorenzo. <i>La risa del soma. 18 ensayos sobre la vida al desnudo</i> . Madrid, CIAP, 1932.	p.318
Rodríguez Cameno, José. <i>Xativa. Paso doble</i> . Valencia, A. Boileau & Bernasconi, 192-	p.303
Sancha, Manuel. <i>La maja de hoy</i> . Madrid, Ildefonso Alier, 1934.	p.281
Schumann, Ch. <i>Mantón de Sevilla</i> . Madrid, Schumann, 1926.	p.277
Schumann, Ch. <i>Por Sevilla</i> . 1921.	p.270
Sender, Ramón J. <i>El verbo se hizo sexo. Teresa de Jesús</i> . 2ª ed. Madrid, Zeus, 1931.	p.326
Seral y Casas, Tomás. <i>Sensualidad y futurismo</i> . 1ª ed. Zaragoza, Gráficas Uriarte, 1929.	p.354
Shaw, Bernard. <i>Guía de la mujer inteligente para el conocimiento del socialismo y el capitalismo</i> . Madrid, Aguilar, 1928.	p.300
Sinclair, Upton. <i>Un patriota 100 por 100</i> . Madrid, Cenit, 1930.	p.378
Smedley, Agnes. <i>Hija de la tierra</i> . Madrid, Cenit, 1931.	p.379
Solomin. <i>La emancipación de la mujer en la URSS</i> . Barcelona, Europa América, 1930.	p.375
Sor María Ana de Gracia. <i>Secretos del convento</i> . Valencia, Estudios, 193-.	p.353
Tcheng Cheng. <i>Mi madre</i> . Madrid, Cenit, 1929.	p.377
Tolstoi, León. <i>Las relaciones de los sexos</i> . Madrid, Nosotros, 1930.	p.343
Trigo, Felipe. <i>En los andamios</i> . Madrid, Renacimiento, 193-.	p.380
Trigo, Felipe. <i>Los abismos</i> . Madrid, Renacimiento 1929.	p.330
Trilby, T. <i>Princesa de Riviera</i> . Madrid, Ediciones Literarias, 1930.	p.307
Valle, Félix del. <i>El camino hacia mí mismo</i> . Madrid, Ulises, 1930.	p.331
Velasco y Llamas, Samuel. <i>Puericultura, la formación del hombre futuro, cómo criar hijos sanos y fuertes física e intelectualmente</i> . Valencia, Estudios, 193-.	p.353
Velde, Theodor van den. <i>La cópula. Antología de la felicidad conyugal</i> . Valencia, Estudios 193-.	
Verona, Guido da. <i>Suéltate la trenza María Magdalena</i> . Madrid, Barcelona, Buenos Aires, Mundo Latino. 1930.	p.370
Versalles, J. <i>Albina</i> . Barcelona, J. Gelabert, 1930.	p.370
Viadiu, José. <i>Salvador Seguí Voy del Sucre</i> . Valencia, Estudios, 1933.	p.363
Viladomat, Juan. <i>El tango de la cocaína. Guiñol lírico en un acto y cuatro cuadros</i> . Cantables de G. Alcázar. Madrid, Ildefonso Alier, 1926.	p.296
Viladomat, Juan. <i>Vuelve a mí. Tango de la cocaína</i> . Madrid, Ildefonso Alier, ca 1919-	
Villalta, Miguel. <i>Rumbos de anunciación</i> . Madrid, Zeus, 1931.	p.337
Villepion, G. de. <i>El arte de nadar</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1935.	p.374
Voronoff, Sergio. <i>Las fuentes de la vida. Colección La cuestión sexual</i> . Madrid, 193-.	
Wallace, Edgar. <i>Ya lo veremos</i> . Madrid, Aguilar, 1931.	p.369
Ximénez de Sandoval, Felipe. <i>Tres mujeres más equis</i> . Madrid, Ulises, 1930.	p.333
Zamacois, Eduardo. <i>El delito de todos</i> . Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1933.	p.342

Cubiertas e ilustraciones reproducidas en el capítulo VII

<i>¿Qué significan los 19 puntos del Congreso de las Juventudes de Acción Popular?</i> Madrid, Juventud Roja, 1934.	p.498
---	-------

Acevedo, Isidoro. <i>Los topos. Novela de la mina</i> . Madrid, imp. Sucesores de Rivadeneyra, 1930.....	p.509
Adveenko <i>¡Quiero!</i> Barcelona, Europa-América, 1934.....	p.433
Albornoz, Álvaro de. <i>El gobierno de los caudillos militares</i> . Madrid, Historia Nueva, 1929.....	p.483
Álvarez del Vayo, Julio. <i>La nueva Rusia</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1926.....	p.430
Andrés y Morera, L de. <i>La antorcha rusa</i> . Madrid, Huelves y Compañía, 1929.....	p.426
Andrieiv, Leonidas. <i>Los siete ahorcados</i> . Madrid, Historia Nueva, 1934.....	p.418
Arconada, César M[uñoz]. <i>La turbina</i> . Madrid, Ulises, 1930.....	p.457
Arderius, Joaquín. <i>El comedor de la pensión Venecia</i> . Madrid, Zeus, 1930.....	p.453
Arija, Julio. <i>La Guinea Española y sus riquezas</i> . Madrid, Espasa Calpe, 193-?	P.492
Arrabal, Juan. <i>José María Gil Robles, su vida su actuación, sus ideas</i> . Ávila, imprenta Senén Martín Díaz, 1935.....	p.507
Asturias, Miguel Ángel. <i>Leyendas de Guatemala</i> . Madrid, Oriente, 1930.....	P.480
Azaña. Madrid, Tipografía Japonesa, 1936.....	p.506
Azaña. <i>Su política, el ejército y la guerra</i> . Madrid, Castro, 1935.....	p.507
Babel, Isaac. <i>La caballería roja</i> . Madrid, Biblos, 1934.....	p.422
Baeza, Ricardo. <i>Bajo el signo de Clío</i> . Madrid, Ulises, 1931.....	p.458
Bajatierra, Mauro. <i>¿Quiénes mataron a Dato?</i> Barcelona, Mundial, 1931.....	p.497
Balabanov, Angélica. <i>Días de lucha</i> . Madrid, Zeus, 1931.....	p.408
Barbusse, Henri. <i>El fuego, diario de una escuadra</i> . Madrid, Cenit, 1930.....	P.385
Barbusse, Henri. <i>Elevación</i> . Madrid, Cenit, 1931.....	p.400
Barbusse, Henry. <i>Elevació</i> . Barcelona, Llibrería Vilella Barberá, 193-.....	p.400
Bastos Ansart, Francisco. <i>Pistolero</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1935.....	p.469
Bejarano, Benigno. <i>Conspiradores</i> . Barcelona, Juvenal, 1933.....	P.499
Bejarano, Benigno. <i>Fantasmas</i> . Barcelona, Ágora, 1932.....	p.500
Belausteguigoitia, Ramón. <i>Con Sandino en Nicaragua</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1931.....	p.475
Belausteguigoitia, Ramón. <i>México de cerca</i> . Madrid, Historia Nueva, 1930.....	p.476
Belik y Panteleev. <i>Schkid. La república de los vagabundos</i> . Madrid, Cenit, 1930.....	p.441
Berndorff, H. R. <i>Espionaje</i> . Madrid, España, 1930.....	p.492
Bey, Essad. <i>La policía secreta de los soviets. Historia de la G.P.U</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1935.....	p.428
Blanco Fombona, Horacio. <i>Panoramas mejicanos</i> . Madrid, Renacimiento, Compañía Iberoamericana de Publicaciones CIAP, 1929.....	p.478
Bonch-Bruevich, V. <i>En los puestos de combate de la revolución</i> . Madrid, Cenit, 1931.....	p.426
Boucard, Robert. <i>Los secretos del espionaje inglés</i> . Madrid, Oriente, 1930.....	p.438
Bourget, Paul. <i>El divorcio</i> . Madrid, Bruno del Amo, 1932.....	p.472
Bove, Emmanuel. <i>La coalición</i> . Madrid, Signo, 1931.....	p.471
Bramson, Karen. <i>Nosotros los bárbaros</i> . Madrid, Zeus, 1931.....	p.452
Burns, Walter Noble. <i>Los gangsters de Chicago</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1933.....	p.481
Calvo Sotelo, Leopoldo. <i>Historias de suicidas</i> . Madrid, Renacimiento, 1929.....	p.500
Cañas, José María. <i>El infierno verde. La Guerra del Chaco</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1935.....	P.475
Castelnuovo, Elías. <i>Carne de hospital</i> . Barcelona, Bauzá, 1930.....	p.510
Cigés Aparicio, M. <i>Caimanes</i> . Madrid, CIAP, 1931.....	p.478
Comandante Franco. <i>Madrid bajo las bombas</i> . Madrid, Zeus, 1931.....	p.398
Comandante Romero. <i>Buitres, pro aviación</i> . Madrid, Zeus, 1930.....	p.398
Conde de Sforza. <i>Las dictaduras europeas</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1932.....	p.462

Chaves Nogales, Manuel. <i>La vuelta a Europa en avión. Un pequeño burgués en la Rusia roja</i> . Madrid, Mundo Latino, 1929.....	p.401
Chesterton, G. K. <i>La superstición del divorcio</i> . Madrid, Buenos Aires, Poblet, 1931.....	p.473
Díaz Fernández, J. Y Arderius, Joaquín. <i>Vida de Fermín Galán</i> . Madrid, Zeus, 1931.....	p.487
Dieudonne, Eugenio. <i>La vida de los forzados</i> . Barcelona, Publicaciones Mundial, 1930.....	p.470
Domingo, Marcelino. <i>¿A dónde va España?</i> . Madrid, Historia Nueva, 1930.	
Domingo, Marcelino. <i>¿Qué es España?</i> Madrid, Atlántida, 1925.....	p.497
Domingo, Marcelino. <i>On va Catalunya</i> . Barcelona, Llibrería Catalunya, s.a.....	p.496
Domingo, Marcelino. <i>Una dictadura en la Europa del siglo XX</i> . Madrid, Historia Nueva, 1929.....	p.448
Dorgelés, Roland. <i>Cruces y muertos</i> . Madrid, Ediciones Literarias, 1930.....	P.392
Dostoiwsky, Fedor. <i>El jugador</i> . Barcelona, Maucci, 193-.....	p.415
Douillet, José. <i>¡...Así es Moscú!, nueve años en el país de los soviets</i> . 3ª ed. Madrid, Razón y Fe, 1934.....	p.427
Duguid, Julián. <i>Tres meses en el infierno verde</i> . Madrid, Dédalo 1932.	
Dukes, Paul, Sir. <i>En la hoguera bolchevique. Aventuras de un espía inglés en la Rusia roja</i> . Madrid, Leyra, 1930.....	p.406
Dwinger, Edwin Erich. <i>La fuga entre blancos y rojos</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1931.....	p.427
<i>El buzo heroico</i> . Madrid, Tipografía Yagües, 1915.....	p.395
El Caballero Audaz. <i>El terrorista</i> . Madrid, Ediciones el Caballero Audaz, 1932.....	p.493
El Capitán Ignotus. <i>Policía telegráfica</i> . Biblioteca e Imprenta de Rivadeneyra, 1922.....	p.397
El Capitán Sirius (J. De Nogara) <i>Cuarenta mil kilómetros a bordo del aeroplano fantasma</i> . Madrid, Saturnino Calleja, 1923.....	p.397
<i>El terror en Cuba</i> . Madrid, Castro, 1933.....	p.478
<i>Escritores de la Rusia Revolucionaria. Veinte cuentistas de la nueva Rusia</i> . Madrid, Zeus, 1930.....	p.409
Falcón, César. <i>Plantel de inválidos</i> . 3ª ed. Madrid, Historia Nueva, 1928.....	p.450
Fedin, Constantino, <i>Los Mujics</i> . Madrid, Oriente, 1928.....	P.416
Fedin, Constantino. <i>Las ciudades y los años</i> . Madrid, Biblos, 1927.....	p.421
Fedin, Constantino. <i>Los hermanos</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1930.....	p.411
Fernández Arias, Adelardo. <i>La India en llamas: la hoguera, el fuego, las cenizas</i> . Madrid, Zeus, 1930.....	p.454
Fernández de la Rota y Tourman, Antonio. <i>Un hombre todo corazón: novela de la tragedia del campo español</i> . Madrid, Imprenta Helénica, 1931.....	p.489
Fernández Flórez, Wenceslao. <i>Los que no fuimos a la guerra</i> . Madrid, CIAP, 1930.....	p.482
Ferreira de Castro, F. <i>Los emigrantes</i> . Madrid, Cenit, 1930.....	p.443
Ferretis, Jorge. <i>Tierra caliente</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1931.....	p.477
Figuer, Vera. <i>Los reclusos de Schlusselfurgo</i> . Madrid, Cenit, 1931.....	p.441
Fosar Bayarri, Arturo. <i>Materialismo y espiritualismo</i> . Barcelona, Vilamala, 1931.	
Frank, Leonhard. <i>El burgués</i> . Madrid, Cenit, 1930.....	p.444
Frank, Waldo. <i>Aurora rusa</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1933.....	p.429
Galán, Fermín. <i>La barbarie organizada. La novela del tercio</i> . Madrid, Castro, 1931.....	p.492
Gapón. <i>Memorias del cura Gapón</i> . Madrid, Cenit, 1931.....	p.407
García Martín del Val, Simón. <i>El polizón</i> . Madrid, Ulises, 1931.....	p.458
Garcitoral, Alicia. <i>El paso del Mar Rojo</i> . Madrid, Zeus, 1931.....	p.455
Garcitoral, Alicia. <i>Italia con camisa negra</i> . Madrid, Zeus, 1930.....	p.451
Garcitoral, Alicia. <i>La revolución capicúa</i> . Madrid, Agencia Internacional de Librería, 1931.....	p.456

Garcitoral, Alicia. <i>Monarquía y república</i> . Valencia, Estudios, Cuadernos de Cultura, 1930	p.505
Gascón Hoyos, Luis. <i>El meridiano de Moscú o la Rusia que yo vi</i> . Madrid, Cenit, 1933.	p.424
Gaya Picón, J. <i>La autonomía de las regiones. Antecedentes opiniones y orientaciones para la solución del problema</i> Madrid, Castro, 1932.	p.495
Gaya Picón, José. <i>La jornada histórica de Barcelona. Del centralismo a la autonomía pasando por unas horas de la república catalana</i> . Madrid, Castro, 1931.	p.496
Ghiraldo, Alberto. <i>Yankilandia bárbara</i> 2ª ed. Madrid, Historia Nueva, 1929.	p.449
Gladkov, Fedor. <i>El cemento</i> . 2ª ed. Madrid, Cenit, 1929.	p.406
Glaezer, Ernest. <i>Los que teníamos 12 años</i> . Madrid, Cenit, 1929.	p.386
Glaezer, Ernest. <i>Paz</i> . Madrid, Cenit, 1930.	p.388
Gobineau, Conde de. <i>La abadía de Typhaines. Luchas sociales en la Edad Media</i> . Madrid, Buenos Aires, Barcelona, Mundo Latino, 1928.	p.447
Gobsch, H. <i>Europa en delirio</i> . S.l., s. n., 1934.	p.401
Gold, Michael. <i>Judíos sin dinero</i> . Madrid, Cenit, 1930.	p.442
Gómez de Baquero E. (Andrenio). <i>Nacionalismo e hispanismo y otros ensayos</i> , Madrid, Historia Nueva, 1928.	p.449
Gontchorov, J. <i>Oblomoff, la novela de la indolencia rusa</i> . Madrid, ediciones Jasón, 1931.	p.410
González Ruano, César. <i>El terror en América: de González Leguía pasando por Machado</i> . Madrid, Ulises, 1930.	p.479
González Ruiz, Nicolás. <i>Azaña. Sus ideas religiosas, sus ideas políticas. El hombre</i> . Madrid, Gráficas	p.506
Gorki, Máximo. <i>La desbandada</i> . Madrid, América (EDA) 1930?	p.417
Gou, Román. <i>Savinkov, los lanzadores de bombas</i> . Madrid, Zeus, 1931.	p.408
Goul, Roman. <i>Azef, los lanzadores de bombas</i> . Madrid, Zeus, 1931.	p.454
Guerra Calero, Julio y Ferrer Bravo, Mariano. <i>Gases de guerra</i> . Barcelona, Editorial Barcelona, 1935.	p.394
Hammett, Dahiell. <i>El halcón del rey de España</i> . Madrid, Dédalo, 1933.	p.491
Harrison, Yale Charles. <i>Los generales mueren en la cama</i> . Madrid, Cenit, 1930.	p.388
Hawthorne. <i>La letra roja</i> . Madrid, Mundo Latino, 1930.	p.468
Herriot, Edouard. <i>Los estados unidos de Europa</i> . Madrid, Zeus, 1930.	p.453
Hersgesheimer, José. <i>Tampico</i> . Madrid, Oriente, 1929.	p.437
Hidalgo, Diego. <i>Un notario español en Rusia</i> . Madrid, Cenit, 1929.	p.435
Hillgarth, Alan. <i>El Monte Negro</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1935.	P.392
Ibarreta, Rogelio H de. <i>La religión al alcance de todos</i> . Valencia, Estudios, 193-.	p.504
Ilf, Ilya y E. Petrov. <i>Doce sillas</i> . Madrid, Zeus, 1931?	P.409
<i>La inquisición en España en el siglo XVI</i> . Valencia, Estudios, 193-.	p.464
Istrati, Panait. <i>Domnita de Snagov. Las narraciones de Adrián Zograffi</i> . Barcelona, Lux, 1929.	p.431
Istrati, Panait. <i>El pescador de esponjas</i> . Madrid, Zeus, 1931.	p.455
Istrati, Panait. <i>Mijail</i> . Madrid, Cenit, 1930.	p.404
Istrati, Panait. <i>Rusia al desnudo</i> . Madrid, Cenit, 1930.	p.405
Jarnés, Benjamín. <i>Fauna contemporánea</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1933.	p.488
<i>Joven socialista escucha</i> . Madrid, Juventud roja, 1934.	p.498
<i>La juventud de la revolución</i> . Madrid, Juventud Roja, 1934.	p.506
Kataev, Valentín. <i>El desfalco</i> . Madrid, Cenit, 1929.	p.403
Kiesel, E.O. <i>La corriente del golfo</i> . Madrid, Oriente, 1930.	p.437
Kläbert, Kurt. <i>Pasajeros de 3ª</i> . Madrid, Cenit, 1931.	p.442

Klabund. <i>Los Borgia</i> . Madrid, Cenit, 1930.	p.446
Krupskaia, N. <i>Recuerdos de Lenin</i> . Madrid, Nosotros 1930.....	p.434
Kuprin, A. <i>Yama. La mala vida en Rusia</i> . 2ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 1928.	p.413
Lamprech, Kurt. <i>Los voluntarios del Reichstag</i> . Madrid, Zeus, 1931.	p.453
Largo Caballero, Francisco. <i>Discursos a los trabajadores</i> . Madrid, "El Socialista", 1934.	p.507
Lehmann, Otto. <i>La internacional sangrienta de los armamentos</i> . Madrid, Cenit, 1929.	p.402
Leval, Gastón. <i>Los problemas económicos de la revolución española</i> . Valencia, Estudios, 193-.....	p.503
Liebermann, Malwey. <i>En nombre de los soviets</i> . Madrid, Zeus, 1931.	p.420
Londres, Alberto. <i>Dante no vio nada. La vida en los presidios militares</i> . Barcelona, Bauzá, 1930.	p.466
Londres, Alberto. <i>El evadido de Guayana</i> . Barcelona, B. Bauzá, 1931.	p.465
Londres, Alberto. <i>El judío errante ha llegado</i> . Barcelona, Bauzá, 1932.....	p.465
López Montenegro, José. <i>El botón de fuego</i> . Valencia, Estudios, 1932.....	p.502
López Moya, Diego. <i>Tragedia en los aires</i> . Madrid, Tipografía Yagües, 1916.....	p.396
López Tomás, J. <i>Plan financiero de la República española</i> . Valencia, Orto, 1931.	p.485
López y Fuentes, Gregorio. <i>Campamento, novela mexicana</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1931.	p.474
Losovsky, A. <i>El paro, el hambre, la guerra, la revolución</i> . Madrid, Editorial Roja, 1932.	p.418
Luances, Juan G. <i>La dramática vida de Miguel Bakunin</i> . Valencia, Estudios, Cuadernos de Cultura, 1930.	P.505
<i>La lucha religiosa en la Unión Soviética</i> . Madrid, Castro, 1935.....	P.429
Ludwig, Emil. <i>Julio, el mes trágico</i> . Barcelona, Editorial Juventud, 1929.	p.385
Llopis, Rodolfo. <i>Cómo se forja un pueblo</i> . Madrid, España, 1930.	p.436
Mac Donald, J. A. <i>La desocupación y la máquina</i> . Valencia, Estudios, 1933.	P.463
Madrid, Francisco. <i>Los desterrados de la Dictadura</i> . Madrid, Editorial España, 1930?....	p.483
Malevich, Kasimir. <i>Cuadrado negro y cuadrado rojo</i> . [ca 1915].....	p.407
Mann, Heinrich. <i>El súbdito</i> . Madrid, Cenit, 1931.....	p.445
Marai, Alejandro. <i>Los rebeldes</i> . Madrid, Zeus, 1931.....	p.452
Marañón, Gregorio. <i>El Empecinado</i> . Madrid, 193-.....	p.494
Marín Civera. <i>El sindicalismo. Historia, filosofía, economía</i> . Valencia, Tipografía Pascual Quiles, 1931.....	p.502
Marín Civera. <i>El socialismo</i> . Valencia, Estudios, 1931.....	p.501
Marcow, Sergio de. <i>Cómo intenté salvar a la zarina</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1929.....	p.424
Marsá, Graco. <i>La sublevación de Jaca, retrato de un rebelde</i> . Madrid, Zeus, 1931.....	p.487
Martet, Jean. <i>Las confesiones de Clemenceau</i> . Madrid, Editorial España, 1930.	p.393
Matvee, Miguel. <i>La revolución rusa de 1905</i> . Barcelona, Ariel, 1930.....	p.432
Merejcoswski, Dimitri. <i>El fin de Alejandro I (primera parte) y El misterio de Alejandro I. (segunda parte)</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1920.	p.411
Merejcoswski, Dimitri. <i>Napoleón, el hombre</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1930.....	p.412
Merejcoswski, Dimitri. <i>Vida de Napoleón</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1930.....	p.412
Merejowski, Dimitri. <i>Akehnten, rey de Egipto</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1931.	p.412
Merejowski, Dimitri. <i>Tutankahmen en Creta</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1931.....	p.412
Millet Simón, J. <i>La economía española en la República</i> . Colección Cuadernos de Cultura. Valencia, Estudios, 1932.	p.504

Mir, Jaime. <i>Por qué me condenaron a muerte</i> . Madrid, Zeus, 1930.	p.399
Muñoz Arconada, César. <i>Reparto de tierras</i> . Sevilla-Paris, Publicaciones de Izquierda 1934.	p.464
Muñoz, Rafael. <i>¡Vámonos con Pancho Villa!</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1935.	p.474
Mussolini, Benito. <i>La amante del cardenal</i> . Madrid, España, 193-?	p.460
Nenni, Pietro. <i>Seis años de guerra civil en Italia</i> . Barcelona, B. Bauzá, 1931.	p.461
Nervo, Amado. <i>En torno a la guerra</i> . Madrid, Biblioteca Nueva, 1928.	p.395
Neuberg, A. <i>La insurrección armada</i> . Madrid, Editorial Roja, 1932.	p.508
Niles, Blair. <i>¡Libre!</i> Madrid, Ulises, 1930.	p.439
Nitram, Ledif. <i>El mundo bajo la tempestad</i> . Barcelona, Biblioteca de la Revista Blanca, 1933.	p.464
Niles, Blair. <i>Los penados de la Isla del Diablo</i> . Madrid, Ulises, 1930.	p.439
O'Flamerty, Lian <i>Cómo está Rusia</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1932.	p.428
Ognew, N. <i>El diario de Costa Riabsev</i> . Madrid, Espasa Calpe, 193-.....	p.414
Ognew, N. <i>Costia Riabsev en la universidad</i> . Madrid, Espasa Calpe, 193-.....	p.414
Ors, Juan. <i>España y Cataluña</i> . Madrid, Historia Nueva, 1929.	p.484
Ortega, Teófilo. <i>España busca un camino</i> . Madrid, Nuestra Raza, 192-.....	p.505
Palacios, Alfredo. <i>Nuestra América y el imperialismo yanki</i> . 1ª ed. Madrid, Historia Nueva, 1930.	p.449
Pando Ortiz, Domingo. <i>Ganarás el pan con el sudor de tu frente</i> . Madrid, M. Yagües, 1934.	p.489
Pérez Madrigal, Joaquín. <i>En la brecha. Relato, momento y personajes de mis interrupciones parlamentarias</i> . Madrid, Boro, 1933.	p.499
Pilski, P. <i>Al servicio de la checa</i> . Madrid, Signo, 1932.	p.417
Piontkovski, S. A. <i>La revolución d'octubre</i> . Barcelona, Ariel, 1931.	p.432
Plivier, Theodor. <i>Doce hombres y un capitán</i> . Madrid, Zeus, 1931.	p.410
Plivier, Theodor. <i>Los coolies del Káiser. Novela de la marina de guerra alemana</i> . 2ª ed. Madrid, Zeus, 1930.	p.391
Portillo, Eduardo del. <i>Lerroux el reportaje de una vida profunda</i> . Madrid, Castro, 1931.	p.495
Príncipe de Bülow. <i>Memorias del príncipe de Bülow</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1931.	p.393
Puente, Isaac. <i>El comunismo libertario. Sus posibilidades de realización en España</i> . Valencia, Estudios, 1930.	p.503
Puig Mora, E. <i>La tragedia roja de Barcelona</i> . Zaragoza, Librería General, 193-.....	p.467
Ramón González Peña, un hombre de la revolución. Madrid, editados por Elías Palma y Julio Torres, imprenta Galo Sáez, 1935.	p.508
Rechetnikov, Fedor. <i>Los aldeanos de Polipnaia, la vida cruel de los segadores rusos</i> . Madrid, Ulises, 1930.	p.415
Reed, John. <i>Cómo tomaron el poder los bolcheviques. Los diez días que conmovieron al mundo</i> . Madrid, Biblos, 193-.....	p.423
Remarque, E.M. <i>Después</i> . Madrid, Cenit, 1931.	p.388
Renn, Ludwig. <i>Postguerra</i> . Madrid, Zeus, 1931.	p.390
Robleto, Hernán. <i>Sangre en el trópico La novela de la intervención yanki en Nicaragua</i> . Madrid, Cenit, 1930.	p.478
Roth, Joseph. <i>A diestra y siniestra</i> . Madrid, Cénit, 1930.	p.438
Samblancat, Ángel. <i>El aire podrido. El ambiente social en España durante la dictadura</i> . Madrid, Cenit, 1930.	p.448
San Germán Ocaña, J, <i>La ruta de los cautivos</i> . Madrid, Mundo Latino, 193-?	
Santa Marina, Luys. <i>Cisneros</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1933.	p.481

Savinkov, Boris. <i>Memorias de un terrorista</i> . Madrid, Cenit, 1931.....	p.404
Say, J.B. <i>Manual práctico de economía política adaptada a las necesidades económicas de España y América</i> por Álvaro de la Helguera García. Barcelona, 1926.	P.509
Sender, Ramón J. <i>Imán</i> . Madrid, Cenit, 1930.....	p.486
Sender, Ramón J. <i>Orden público</i> . Madrid, Cenit, 1930.....	p.486
Serafimovitch, Alejandro. <i>El torrente de hierro</i> . Madrid, Cenit, 1930.	p.405
Serge, Víctor. <i>Lenin en 1917, Petrogrado en peligro</i> . Madrid, Ulises, 1931.....	p.425
Serge, Víctor. <i>Los hombres en la cárcel</i> . Madrid, Cenit, 1930.	p.440
Sillenspaa. <i>Santa miseria</i> . Madrid, Cenit, 1930.....	p.443
Simanovich, Aron. <i>Rasputín</i> . Madrid, Biblioteca Nueva, 1931.....	p.434
Sinclair, Lewis. <i>Babbitt</i> . Madrid, Cenit, 1930.....	p.446
Steinberg, S. <i>Cuando fui comisario del pueblo</i> . Madrid, Zeus, 1930.....	p.420
Streuvelds, Stijn, <i>El obrero</i> . Madrid, Cenit, 1930.	P.444
Swansea, Anna. <i>Los hombres tienen sed</i> . Madrid, Zeus, 1930.....	p.450
<i>Teatro grotesco ruso</i> . Madrid, Aguilar, 1929.	p.419
Togliatti, Palmiro. <i>El control obrero</i> . 1ª ed. Madrid, Última, 1931.	p.468
Trotsky, León. <i>Cómo hicimos la Revolución</i> . Madrid, Nosotros 1930.....	p.434
Trotsky, León. <i>La revolución desfigurada</i> . Madrid, Cenit, 1931.	p.407
Unamuno, Miguel de. <i>Dos artículos y dos discursos</i> . Madrid, Historia Nueva, 1930.	p.484
Ungria, Alfonso. <i>Grandeza y servidumbre de la prensa</i> . Madrid, Editorial España, 1930.	p.459
Usevolov, Ivanov. <i>El tren blindado nº 14-69</i> . Madrid, Revista de Occidente, 1926.....	p.416
Uslar Pietri, Arturo. <i>Las lanzas coloradas</i> . Madrid, Zeus, 1931.....	p.454
Vallejo, César. <i>El tungsteno</i> . Madrid, Cenit, 1931.....	p.480
Vilallonga, Luis. <i>Herencias y herederos</i> . Bilbao, Editorial Vasca, 1927.	p.473
Wassiliev. <i>Ochrana, Memorias del último director de la policía rusa</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1930.....	p.414
Weyer, M. C. <i>Un hombre recuerda su pasado</i> . Madrid, Mundo Latino, 1930.	p.467
Yousoupoff, Félix, <i>Cómo maté a Rasputín</i> . Madrid, Oriente, 1929.	p.435
Yusti, Pablo María. <i>La Comuna de París</i> . Madrid, Castro, 1933.....	p.496
Zugasti, Julián. <i>El bandolerismo andaluz</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1936.	p.491
Zugasti, Julián. <i>Los secuestradores del siglo XX. El bandolerismo andaluz</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1936.....	p.490
Zugazagoitia, Julián. <i>El asalto</i> . Madrid, Editorial España, 193-?	p.460
Zugazagoitia, Julián. <i>El botín</i> . Madrid, Historia Nueva, 1929.	p.445
Zugazagoitia, Julián. <i>Pablo Iglesias, de su vida, su obra</i> . Valencia, Estudios, 1931.	p.501
Zugazagoitia, Julián. <i>Rusia al día</i> . 2ª ed. Madrid, España, 1933.	p.430
Zweig, Arnold. <i>El sargento Grischa</i> . Madrid, Cenit, 1929.....	p.389

Cubiertas reproducidas en el capítulo VIII

<i>Las 121 maneras de cocinar las patatas, Los cocktails más sabrosos, 202 fórmulas, el arroz, los 101 modos de condimentarlo y los 111 mejores postres</i> . Todos ellos editados en Madrid, Agencia General de Librería y Artes Gráficas en 1932.....	p.589
Aguilera Malta, Demetrio. <i>Don Goyo</i> . Madrid, Cenit, 1933.	p.525
Anderson, Sherwood. <i>Winesburgo Ohio</i> . Madrid, Zeus, 1932.	p.581
Arciniega, Rosa. <i>Jaque-mate. Panorama del siglo XX</i> . Madrid, Renacimiento, 1931.....	p.587
Arciniega, Rosa. <i>Mosko-Strom, el torbellino de las grandes metrópolis</i> . Madrid, Cenit, 1933.	p.519

Arconada, César M. <i>Los pobres contra los ricos. Novela de la revolución española.</i>	
Sevilla-París, Publicaciones de Izquierda, 1933.	p.588
Asch, Nathan. <i>22 de agosto.</i> Madrid, Hoy, 1930.	p.533
Babel, Isaac. <i>La caballería roja.</i> Madrid, Fénix, 1934.	p.600
Bajanov, Boris. <i>Al servicio de Stalin, el zar rojo de todas las Rusias.</i> Madrid, Ulises, 1931.	p.535
Barbusse, Henri. <i>El fuego.</i> 2ª ed. Madrid, Cenit, 1934.....	p.521
Barbusse, Henri. <i>El infierno.</i> Madrid, Cenit, 1931.....	p.531
Barbusse, Henri. <i>Zola.</i> Madrid, Cenit, 1932.....	p.527
Barnett, Jorge A. <i>Infortunios conyugales.</i> Madrid, Oriente, 1929.....	p.557
Baum, Vicky. <i>Grand Hotel.</i> Madrid, Dédalo, 1931.	p.542
Baum, Vicky. <i>Grand Hotel.</i> Madrid, Dédalo, 1931. Es otra edición publicada en la colección más económica denominada <i>Selecciones literaria</i> Madrid, Dédalo, 1932.	p.543
Bilbo, Jack. <i>Al servicio de Al Capone, memorias de un gánster.</i> Madrid, Fénix, 1933.	p.613
Blair, Niles. <i>Los penados de la Isla del Diablo.</i> Madrid, Fénix, 1933.....	p.603
Blair, Niles. <i>Libre.</i> Madrid, Fénix, 1933.....	p.602
Blanco Fontbona, Rufino. <i>El conquistador español del siglo XVI.</i> Madrid, Nuestra Raza, 193-?	p.585
Bloch, Jaime. <i>El pueblo judío a través de la anécdota.</i> Madrid, Dédalo, 1931.	
Bramson, Karen. <i>Nosotros los bárbaros.</i> Madrid, Fénix, 1933.	p.600
Bustillo de Oro, Juan. <i>3 dramas mexicanos. Los que vuelven, masas, justicia, s.a.</i> Madrid, Cenit, 1933.....	p.534
Cabezas, Juan Antonio. <i>Señorita 0-3.</i> Madrid, Oriente, 1932.....	p.558
Camín, Alfonso. <i>Pancho Villa. Vida y muerte de un guerrillero mexicano.</i> Madrid, Fénix 1935.	p.616
Canel, José. <i>Octubre rojo en Asturias.</i> Madrid, Cenit, 193-.....	p.580
Cendrars, Blaise. <i>El oro. La maravillosa aventura del general Augusto Suter.</i> Madrid, Dédalo, 1931.....	p.550
Cendrars, Blaise. <i>El plan de la aguja.</i> Madrid, Dédalo, 1931.	p.552
Cocteau, Jean. <i>Infancia terrible.</i> 2º ed. Madrid, Ulises, 1931.	p.573
Cocteau, Jean. <i>Opio, diario de una desintoxicación.</i> Madrid, Ulises, 1931.....	p.571
Conus, Esther. <i>La mujer y el niño en la Unión Soviética.</i> Madrid, Cenit, 1934.	p.515
<i>Cuentos soviéticos.</i> Madrid, Zeus, 1930.....	p.582
Czech-Jochberg. <i>Hitler un movimiento alemán</i> Madrid, Ulises, 1931.....	p.567
Chickoff, Wiaceslaw. <i>Juventud podrida.</i> Madrid, Ulises, 1931.	p.563
Defoe, Daniel. <i>Molly Flanders, una narración del siglo XVII.</i> Madrid, Zeus, 1933.	
Doblin, Alfredo. <i>Berlín, Plaza de Alejandro.</i> Madrid, Dédalo, 1932.....	p.540
Domingo, Marcelino. <i>Doña Blanca de Navarra.</i> Madrid, Fénix, 1933.	p.614
Doyle, Conan, A. <i>El país de la bruma.</i> Madrid, Fénix, 1933.....	p.614
Dreiser, Teodoro. <i>El financiero.</i> Madrid, Ediciones Hoy, 1931.....	p.543
Eheremburg, Ilya. <i>10 HP.</i> Madrid, Fénix, 1932.	p.614
Eheremburg, Ilya. <i>Fábrica de sueños.</i> Madrid, Cenit, 1932.	p.526
Eheremburg, Ilya., <i>La callejuela de Moscú.</i> Madrid, Fénix, 1934.....	p.607
Eheremburg, Ilya. <i>La callejuela de Moscú.</i> Madrid, Ulises, 1930.....	p.538
Eheremburg, Ilya. <i>España república de trabajadores.</i> Madrid, Cenit, 1932.....	p.528
Eheremburg, Ilya. <i>Citroën 10 HP, crónica de nuestro tiempo.</i> Madrid, Ediciones Hoy, 1930.	p.530
Eheremburg, Ilya. <i>Julio Jurenito.</i> Madrid, Oriente, 1931.	p.558
Eheremburg, Ilya. <i>El amor de Juana Ney.</i> Madrid, Hoy, 1931.	

Engels, Federico. <i>Socialismo utópico, socialismo científico</i> . Madrid, Oriente, s.a.....	p.555
Espina, Concha. <i>Singladuras. Viaje americano</i> . Madrid, Renacimiento, 1932.....	p.586
Essad Bey. <i>Petróleo y sangre de Oriente</i> . Madrid, Ulises, 1931.....	p.560
Farrere, Claude. <i>Cien millones de oro</i> . Madrid, Dédalo, 1931.....	p.550
Fernández Cuenca, Carlos. <i>Estética del desnudo. El desnudo en el arte</i> . Madrid, Tobogán, 1925.....	p.618
Feutchwanger, Lionel. <i>El judío Süß</i> . Madrid, Cenit, 1932.....	p.524
Fibich, Daniel. <i>Camaradas</i> . Madrid, Fénix, 1933.....	p.596
Figner, Vera. <i>Rusia en las tinieblas</i> . Madrid, Fénix, 1934.....	p.595
Fineman, Irving. <i>Descentrado</i> . Madrid, Dédalo, 1930.....	p.548
Fink, George. <i>Tengo hambre</i> . Madrid, Ulises, 1930.....	p.536
Flake, Otto. <i>El Marqués de Sade. Su vida</i> . Madrid, Ulises, 1931.....	p.572
García Lorca, Federico. <i>Poema del Cante Jondo</i> . Madrid, Ulises, 1931.....	p.568
Garcitoral, Alicia. <i>El paso del Mar Rojo</i> . Madrid, Fénix, 1931.....	p.591
Germanetto, G. <i>Memorias de un barbero. Historia del comunismo en Italia</i> . Madrid, Cenit, 1932.....	p.577
Gide, André. <i>Corydon. La novela del amor que no puede decir su nombre</i> . 3ª ed. Madrid, Oriente, 1931.....	p.561
Gide, André. <i>Escuela de mujeres</i> . Madrid, Dédalo, 1931.....	p.551
Gladkov, Fedor. <i>El cemento</i> . Madrid, Cenit, 1933.....	p.521
Gladkov, Fedor. <i>La nueva tierra</i> . Madrid, Cenit, 1931.....	p.526
Gold, Michael. <i>Judíos sin dinero</i> . Madrid, Fénix, 1933.....	p.611
Gomilevski, Lev. <i>El amor en libertad</i> . Madrid, Hoy, 1931.....	p.527
González Ruano, César. <i>Viaducto. Epopeya 1920</i> . Madrid, Tobogán, 1925.....	p.618
Gorki, Máximo. <i>Días de infancia</i> . Madrid, Cenit, 1932.....	p.576
Gorki, Máximo. <i>Entre gentes extrañas</i> . Madrid, Cenit, 1932.....	p.576
Goul, Roman. <i>Azef, agente provocador</i> . Madrid, Fénix, 1934.....	p.605
Goul, Roman. <i>El terrorista Savinkov</i> . Madrid, Fénix, 1933.....	p.598
Graf, Oscar M. <i>Uno contra todos</i> . Madrid, Fénix, 1933.....	p.602
Grant, J. C. <i>De la mina al cementerio</i> . Madrid, Cenit, 1932.....	p.514
Grey, Harry. <i>Jovencitas de presidio</i> . Madrid, Fénix, 1933.....	p.608
Grigorieva, R. <i>Diario de una maestra. Apuntes de la vida escolar en Rusia</i> . Madrid, Cenit, 1932.....	p.532
Groc, León. <i>El autobús fantástico. Diez días que estremecieron al mundo</i> . Madrid, Fénix, 1933.....	p.612
Gorkín, Julián. <i>Días de bohemia</i> . Madrid, Fénix, 1934.....	p.607
Gumilevsky, Lev. <i>El amor es libre</i> . Madrid, Fénix, 1932.....	p.610
H. R. Berndorff. <i>El infierno diplomático</i> . Madrid, Dédalo, 1932.....	p.552
Harrison, Yale, Ch. <i>Ha nacido un niño</i> . Madrid, Cenit, 1931.....	p.514
Harrison, Yale, Charles. <i>Los generales mueren en la cama</i> . Madrid, Fénix, 1933.....	p.605
Heller, Otto. <i>Siberia, una nueva América</i> . Madrid, Cenit, 1931.....	p.517
Herbert, Christian. <i>Los que viven de las mujeres</i> . Madrid, Fénix, 1933.....	p.609
Ilf, Ilya y Petrof, E. <i>Doce sillas</i> . Madrid, Fénix, 1934.....	p.594
Ilin, M. <i>Moscú tiene un plan</i> . Madrid, Oriente, 1932.....	p.556
Istrati, Panait. <i>La casa Thuringer</i> . Madrid, Fénix, 1933.....	p.606
Iswolsky, Elena. <i>La vida de Bakunin</i> . Madrid, Ulises, 1931.....	p.564
Kaestner, Erich. <i>Emilio y los detectives</i> . Madrid, Cenit, 1931. Colección cuentos para niños.....	p.578
Kessel, J. <i>Coche cama</i> . Madrid, Fénix, 1933.....	p.612

Kesten, Hermann. <i>José busca la libertad</i> . Madrid, Ediciones Hoy, 1931.	p.540
Kisch, Egon Erwin. <i>El paraíso norteamericano</i> . Madrid, Cenit, 1931.	p.518
Kolontay, Alejandra. <i>La mujer nueva y la moral sexual</i> . Madrid, Hoy, 1931.	p.539
Krylenko, N. V. <i>El sabotaje del Plan Quinquenal</i> . Madrid, Oriente, 1931.	p.560
Kuhnert, Arthur A. <i>El frente de guerra femenino</i> . Madrid, Hoy, 1931.	p.547
Kurella, A. <i>Mussolini desenmascarado. Las realidades del fascismo</i> . Madrid, Cenit, 1931.	p.530
Lamprecht, Kurt. <i>El regimiento del Reichstag</i> . Madrid, Fénix, 1932.	p.604
Leitner, María. <i>Hotel América</i> . Madrid, Cenit, 1931.	p.620
Lenin, Vladimir Ilich. <i>Cartas íntimas</i> . Madrid, Cenit, 1931.	p.520
Lidin, Vladimir. <i>El renegado</i> . Madrid, Fénix, 1933.	p.544
Lindsey John. <i>La voz que clamó</i> . Madrid, Dédalo, 1931.	p.551
Lobagola. <i>Lobagola, autobiografía de un salvaje africano</i> . Madrid, Cenit, 1931.	p.516
Löhndorff, Ernest F. <i>África llora. Jornadas de un legionario</i> . Madrid, Ulises, 1931.	p.570
Louis, Paul. <i>Panorama político del mundo</i> . Madrid, Oriente, 1931.	p.557
Lovitch, J. <i>Tempestad sobre Europa</i> . Madrid, Fénix, 1933.	p.605
Mac Kay, Claudio. <i>Coc-tail negro</i> . Madrid, Ulises, 1931.	p.572
Mac Orlan, Pierre. <i>A bordo de la Estrella Matutina. Novela de aventuras</i> . Madrid, Ulises, 1929.	p.617
Malaparte, Curzio. <i>Técnica del golpe de estado. Napoleón, Trotsky, Pilsudski, Primo de Rivera, Mussolini, Hitler</i> . Madrid, Ulises, 1931.	p.569
Malraux, André. <i>Los soviets en China o los conquistadores</i> . 2ª ed. Madrid, Oriente, 1931.	p.559
Manuileski, D. <i>“Los socialistas”, la democracia, el fascismo y el frente único</i> . Madrid, Cenit, 1934.	p.519
Marsá, Graco. <i>Una cárcel modelo</i> . Madrid, Zeus, 1933.	p.581
Martín de Lucenay, A. <i>La sexualidad normal</i> . Madrid, S. n., 1932.	
Mason. A.E.W. <i>Único tigre</i> . Madrid, Dédalo, 1930?	p.616
Matilla, Aurelio. <i>Olózaga, el precoz demagogo</i> . Madrid, CIAP, 1933.	
Mehring, Franz. <i>1864-1866. Carlos Marx y los primeros tiempos de la Internacional</i> . Madrid, Cenit, 1935.	p.577
Miglioni, Guido. <i>La aldea soviética. El problema agrario en Rusia</i> . Madrid, Ulises, 1931.	p.566
Miles, Burton. <i>El misterio de High Eldersham</i> . Madrid, Dédalo, 1933.	p.553
Mir, Jaime. <i>Por qué me condenaron a muerte</i> . Madrid, Fénix, 1933.	p.604
Mühlen, Herminia. <i>Fin y principio. Memorias de una ex condesa</i> . Madrid, Cenit, 1930.	
Nenni, Pietro. <i>La lucha de clases en Italia</i> . Madrid, Ulises, 1931.	p.575
Nieto Pena, Xesús, Sas-Murias, Ramiro. <i>La guerra del Chaco a la luz de la historia</i> . Madrid, Cenit, 1933.	p.525
Obregón, Antonio. <i>Hermes en la vía pública. Novela de aventuras actuales</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1934.	p.587
Oliosha Yuriy. <i>Los 3 gordos</i> . Madrid, Cenit, 1931.	p.579
Olliver, Marcel. <i>La rebelión de los esclavos</i> . Madrid, Fénix, 1933.	p.598
Ossendowski, F.A. <i>Los fuegos moribundos</i> . Madrid, Aguilar, 1931.	p.522
Oteyza, Luis. <i>Anticípulis</i> . Madrid, Fénix, 1933.	p.613
Panferof, F. <i>Brusski</i> . Madrid, Ediciones Hoy, 1930.	p.533
Paz, Magdalena. <i>Hermano negro</i> . Madrid, Hoy, 1931.	p.547
Peña, Manuel de la. <i>Bordón. Poemas</i> . Madrid, Tobogán, 1925.	p.618
Pilniak, Boris. <i>El Volga desemboca en el Mar Caspio</i> . Madrid, Hoy, 1931.	p.545

Piscator, Erwin. <i>El teatro político</i> . Madrid, Cenit, 1930.	p.621
Plivier, Theodor. <i>12 hombres y un capitán</i> . Madrid, Zeus, 1931.	p.583
Plivier, Theodor. <i>Los coolies del Káiser</i> . Madrid, Fénix, 1932.	p.606
Pomar, Francisco de. <i>Con los buscadores del camino</i> . Madrid, Ulises, 1932.	
Puglionisi, Carmelo. <i>El año rojo</i> . Madrid, Ulises, 1932.	p.573
Ramos Olivera, Antonio. <i>El capitalismo español al desnudo. Incapacidad, alta tensión, soborno</i> . Madrid, Librería Enrique Prieto, 1935.	p.589
Reed, John. <i>Cómo asaltaron el poder los bolcheviques</i> . Madrid, Fénix, 1933.	p.592
Reed, John. <i>Hija de la revolución</i> . Madrid, Hoy, 1931.	p.537
Robleto, Hernán. <i>Los estrangulados. El imperialismo yanki en Nicaragua</i> . Madrid, Cenit, 1933.	p.525
Rodríguez Revilla, Vicente. <i>El agro español y sus moradores. La política agraria y la economía en la República</i> . Madrid, Ulises, 1931.	p.565
Rosenfeld, Semjon. <i>Servicio militar</i> . Madrid, Fénix, 1933.	p.593
Roth, Joseph. <i>Job. (Novela de un hombre sencillo.)</i> Madrid, Hoy, 1930.	p.534
Roy, M.N. <i>Revolución y contrarrevolución en China</i> . Madrid, Cenit, 1932.	p.621
Schapovalov, A. <i>Cómo me hice marxista. Memorias de un revolucionario</i> . Madrid, Cenit, 1932.	p.520
Scharrer, Adam. <i>Gentes sin patria</i> . 1º ed. Madrid, Ulises, 1930.	p.564
Scharrer, Adam. <i>Gentes sin patria</i> . Madrid, Fénix, 1934.	p.599
Seaver, Erwin. <i>La compañía</i> . Madrid, Cenit, 1932.	p.516
Sediles, Salvador. <i>Voy a decir la verdad</i> . Madrid, Zeus, 1931.	p.584
Serafimovitch, Alejandro. <i>El torrente de hierro</i> . Madrid, Fénix, 1933.	p.593
Serge, Víctor. <i>El nacimiento de nuestra fuerza</i> . Madrid, Hoy, 1931.	p.537
Seton, Graham. <i>El plan W</i> . Madrid, Dédalo, 1931.	p.541
Sinclair, Upton. <i>Die Metropole</i> , Berlín, Malik Verlag, 1925.	p.544
Sinclair, Upton. <i>Petroleum</i> . Berlín, Malik Verlag, 1925 y 1932.	p.543
Strong, Anna Louise. <i>La conquista del trigo por los soviets</i> . Madrid, Cenit, 1932.	p.517
Tarasov Radionov, A. <i>Soborno</i> . Madrid, Fénix, 1934.	p.598
Tokunaga, N. <i>La calle sin sol. Novela de una huelga en el Japón</i> . Madrid, Cenit, 1931.	p.515
Tolstoi, Alexis, <i>Ibicus</i> . Madrid, Fénix, 1934.	p.611
Tolstoi, Alexis. <i>El secreto de los rayos infrarrojos</i> . Madrid, Cenit, 1931.	p.530
Tolstoi, Alexis, <i>El secreto de los rayos infrarrojos</i> . Madrid, Fénix, 1933.	p.597
Toller, Ernst. <i>Nueva York Moscú</i> . Madrid, Hoy, 1931.	p.546
Tourly, R, y Svolsy, Z. <i>Hitler</i> . Madrid, Fénix, 1933.	p.601
Tozer, Basilio. <i>Historia de una vida terrible</i> . Madrid, Oriente, 1931.	p.561
Tozer, Basilio. <i>Mercado de mujeres</i> . Madrid, Fénix, 1933.	p.610
Trotsky, L. <i>El gran organizador de derrotas</i> . Madrid, Hoy, 1931.	p.535
Trotsky, L. <i>La revolución española</i> . Madrid, Fénix, 1933.	P.601
Vallejo, César. <i>Rusia en 1931. Reflexiones a pie del Kremlin</i> . Madrid, Ulises, 1931.	p.574
Verdaguer, Mario. <i>La isla de oro</i> . Barcelona, Lux, 193-?	p.618
Versaief, V. <i>El callejón sin salida</i> . Madrid, Fénix, 1933.	
Vidiella, Rafael. <i>De París a la cárcel modelo de Madrid</i> , Madrid, Oriente, 1931.	p.559
Villette, Armando. <i>Amor en todos los pisos</i> . Madrid, Fénix, 1933.	p.609
Vincelle, Claude, <i>El amor en Argentina</i> . Madrid, Fénix, 1934.	p.608
Volkman, E.O. <i>La revolución sobre Alemania</i> . Madrid, Fénix, 1934.	p.601
Volkman, E.O. <i>La revolución sobre Alemania</i> . Madrid, Ulises, 1931.	p.571
Weiskoff, F.C. <i>El himno eslavo. Novela de los últimos días de Austria y primeros de Checoslovaquia</i> . Madrid, Cenit, 1931.	p.528

Wells, H.G. <i>La llama eterna</i> . Madrid, Aguilar, 1930.....	p.618
Zenzinov, Vladimir y Levine, Isaac. <i>Con los nómadas de la estepa</i> . Madrid, Ulises, 1931	p.571
Zeronski, Stefan. <i>Viento del Este</i> . Madrid, Ulises, 1931.	p.569
Zetkin, Clara. <i>Recuerdos sobre Lenin</i> . Madrid, Cenit, 1935.....	p.532
Zochtchenko, Miguel. <i>Así ríe Rusia</i> . Madrid, Fénix, 1933.....	p.596
Zugazagoitia, Julián. <i>Pablo Iglesias, Vida y obra de un obrero socialista</i> . Madrid, Fénix, 1935.....	p.615
Zweig, Arnold. <i>Lorenzo y Ana</i> . Madrid, Hoy, 1930.....	p.522
Zweig, Stefan. <i>Amok</i> . Madrid, Hoy, 1931.....	p.538

Cubiertas reproducidas en el capítulo IX

<i>Las 7 virtudes</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1931.	p.656
AAVV. <i>Capitalismo y comunismo</i> . Madrid, Zeus, 1931.....	p.627
Abaunza, Antonio. <i>Psicogenia de los celos: Lo masculino y femenino, los médicos y la sociedad</i> . Madrid, Ulises, 1930.....	p.625
Aedo, Francisco Manuel M. <i>Cumbres. Versos</i> . Madrid, S.n., 1930.....	p.645
Aiguader, Jaime. <i>Cataluña y la revolución</i> . Madrid, Zeus, 1932.....	p.626
Alberti, Rafael. <i>Marinero en tierra</i> . Madrid, Historia Nueva, 1925.	p.631
<i>Almanaque para 1933</i> . Madrid, El Socialista, 1932.....	p.658
Altolaguirre, Manuel. <i>Las islas invitadas y otros poemas</i> . Málaga, Imprenta Sur, 1926.	p.630
Álvarez del Vayo, Julio. <i>Rusia a los doce años</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1929.	p.652
Álvarez Suarez, Maximiliano. <i>Sangre de octubre: UHP. Episodios de la revolución en Anuncios de la tipografía Futura insertados en diversas páginas del Boletín de la Unión de Impresores</i>	P.679
<i>Asturias</i> . 2ª ed. Madrid, Cenit, 1939.....	p.658
Aub, Max. <i>Fábula verde</i> . Valencia, Imprenta moderna, 1933.....	p.673
Azorín, Don Juan. Madrid, Caro Raggio, 1922.	p.663
Azpiazu, Joaquín. <i>A ella tú y él</i> . Madrid, Razón y Fe, 1934.....	p.640
Baeza, Ricardo. <i>La isla de los santos</i> . Madrid, Renacimiento, 1930.	p.672
Balseiro, José. A. <i>El vigía 2 ensayos de Unamuno, Pérez de Ayala, Hernández Catá</i> . Madrid, Mundo Latino, 1928.....	p.666
Barbusse, Henri, <i>Rusia</i> . Madrid, Cenit, 1931.	p.634
Baroja, Pío. <i>Aventuras e inventos de Paradox</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1934.....	p.661
Baroja, Pío. <i>El árbol de la ciencia</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1927.....	p.661
Baroja, Pío. <i>La venta de Mirambel</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1931.....	p.662
Baroja, Pío. <i>Los caminos del mundo</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1932.....	p.661
Baroja, Pío. <i>Zalacaín el aventurero</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1927.	p.661
Bogdanov, A. <i>Economía política. Curso popular</i> . Madrid, Historia Nueva, Ediciones Última, 1931.....	p.651
Borrás, Tomás. <i>Tam Tam. Pantomimas, bailetes, cuentos coreográficos, mimogramas</i> . Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.	p.631
Garfias, Pedro. <i>El ala del Sur, poemas</i> . Sevilla, Imprenta Herrera, 1926.....	p.630
Calverton, V.F. <i>La bancarrota del matrimonio</i> . Madrid, Oriente, 1931.....	p.640
Cambó, Francisco. <i>Las dictaduras</i> . 3ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 1929.	p.654
Camin, Alfonso. <i>Cien Sonetos. Obras completas</i> . Madrid, Revista Norte, 1932.	p.646

Capdevila, Arturo. <i>Babel y el castellano</i> . Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 193-.	p.660
Carranque de los Ríos. <i>La vida difícil</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1935.	p.662
Casal, Julio J. <i>Árbol</i> . Madrid, Alfaro, 1925.	p.670
Casal, Julio J. <i>Humildad</i> . Madrid, Pueyo, 1925.	p.671
Castro, Luis N. <i>Hombres rotos</i> . Madrid, Ulises, 1930.	p.626
Cernuda, Luis. <i>Donde habite el olvido</i> . Madrid, Signo, 1914.	p.651
Cernuda, Luis. <i>Perfil del aire</i> . Málaga, Litoral, Imprenta Sur, 1926.	p.630
Correa Calderón, Evaristo. <i>El milano y la rosa</i> . Lugo, Ronsel, 1924.	p.671
Crowter, I.G. <i>La ciencia en el país de los soviets</i> . Madrid, Cenit, 1931.	p.650
<i>Democracia, sufragio y parlamentarismo</i> . Valencia, Estudios, 193-.	p.638
Díaz Retg. <i>En Rusia la revolución empieza ahora</i> . Madrid, Zeus, 1931.	p.655
Dieste, Rafael. <i>Quebranto de Doña Luparia y otras farsas</i> . Madrid, Yagües, 1934.	p.672
Domela, Harry. <i>El falso príncipe</i> . Madrid, Cenit, 1931.	p.649
Domingo, Marcelino. <i>¿Qué espera el Rey?</i> Madrid, Morata, 1930.	p.668
Duncan, Isadora <i>Mi vida</i> . 1ª ed. Madrid, Cenit, 1929.	p.645
Duncan, Isadora <i>Mi vida</i> . 2ª ed. Madrid, Cenit, 1931.	p.645
Eleizegui, José de. <i>Las rebeldías de la infancia escolar</i> . Madrid, Ulises, 1931.	p.626
<i>Error, mentira y verdad</i> . Valencia, Estudios, 193-.	p.638
Espinosa, Agustín. <i>Lancelot 28º--7º</i> . Madrid, ediciones A.L.F.A, 1929.	p.672
Fabregat, Ramón. <i>Flandes, la Catalunya del Nord</i> . Barcelona, s.n. 1932.	p.635
Fernández Flórez, Darío. <i>Inquietud. Ráfagas de amor y dolor</i> . Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones. 1931.	p.676
Flaherty, Liam. <i>El delator</i> . Madrid, Cenit, 1929.	p.648
Gaos, Alejandro. <i>Tertulia de campanas</i> . Madrid, Ulises, 1932.	p.626
García Maroto, Gabriel. <i>España 1930. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy</i> . Madrid, Biblos 1927.	p.657
García Martí, V. <i>De la felicidad. Eternas inquietudes</i> . Madrid, Mundo Latino, 1929.	p.666
Garcitoral, Alicio. <i>Breviario de la dictadura</i> . Madrid, Horizonte, 1928.	p.674
Garcitoral, Alicio. <i>Pasodoble bajo la lluvia</i> . Madrid, Castro, 1931.	p.642
Gide, André. <i>Corydon</i> . Madrid, Oriente, 1929.	p.653
<i>Gobierno y autoridad</i> . Valencia, Estudios, 193-.	p.639
Gómez de la Serna, Ramón. <i>6 falsas novelas. China, rusa, tártara, negra, alemana, americana</i> París, Agencia Mundial de Librería, 1927.	p.655
Gómez de la Serna, Ramón. <i>Greguerías</i> , Valencia, Prometeo, 1917.	p.678
Gómez de la Serna, Ramón. <i>Novísimas greguerías</i> . Madrid, Cuadernos de la Gaceta Literaria, nº 3, 1930.	p.679
<i>La Guerra</i> . Valencia, Estudios, 193-.	p.639
Grinko, G. <i>El plan quinquenal de los soviets</i> . Madrid, Cenit, 1930.	p.659
Guillén, Alberto. <i>La imitación de nuestro señor yo</i> . Madrid, Nosotros, 1921.	p.663
Guixé, Juan. <i>Libertad, dictadura y fascismo</i> . Madrid, Zeus, 1931.	p.654
Hecker, J.F. <i>La religión en el país de los Soviets</i> . Madrid, Oriente, 1930-.	p.651
Hernández Catá, A. <i>4 libras de felicidad</i> . Madrid, Renacimiento, 1933.	p.669
<i>Hombres y hombrecillos</i> . Valencia, Estudios, 193-.	p.637
Iglesia, Celedonio de la. <i>La censura por dentro</i> . Madrid, CIAP, 193-.	p.654
Jarnés, Benjamín. <i>El convidado de papel</i> . Nueva ed. Madrid, Espasa Calpe 1936.	p.665
Jarnés, Benjamín. <i>Escenas junto a la muerte</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1931.	p.665
Jarnés, Benjamín. <i>Lo rojo y lo azul</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1932.	p.665
Jarnés, Benjamín. <i>Teoría del zumbel</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1930.	p.665

Jiménez de Asúa. <i>Figura, política paisajes</i> . Madrid, Mundo Latino, 1930.....	p.643
Jiménez de Asúa. Luis. <i>Notas de un confinado</i> . Madrid, Mundo Latino y CIAP, 1930.....	p.643
Juarros, César. <i>De regreso del amor</i> . Madrid, Mundo Latino, 1926.....	p.667
Kaltofen, R.A. <i>Por trescientos reales</i> Madrid, Espasa Calpe, 193-.....	p.663
Kallinikow, Josef. <i>Mujeres y frailes</i> . Madrid, Cenit, 1931.....	p.644
Keyserling, Hermann. <i>El mundo que nace</i> . Madrid, Revista de occidente, 1930.	p.673
Laurat, Lucien. <i>La acumulación del capital según Rosa Luxemburgo</i> . Madrid, Hoy, 1931.	p.650
Ledesma Miranda, Ramón. <i>Motivos del viajero imaginario</i> . Madrid, Ambos Mundos, 1926.	p.674
Lenin, N. <i>El camino de la insurrección</i> . Madrid, Zeus, 1932.	p.626
Leonov, Leonid Maximovich. <i>Edificación</i> . Madrid, Cenit, 1931.....	p.651
Lerroux, Alejandro. <i>Pequeñas tragedias de mi vida (memorias frívolas)</i> . Madrid, Zeus, 1930.....	p.669
Lorente, Juan José. <i>Ráfagas</i> . Zaragoza, Octavio y Félez, 1930.....	p.678
<i>Lujo y miseria</i> . Valencia, Estudios, 193-.....	p.636
Luque, Tomás. <i>Poemas inconexos</i> . Cabra, s.n., imprenta Manuel Cordón, 1931.	p.631
Manuel Antonio. <i>De catro a catro</i> . A Coruña, Nos, 1928.	p.671
Marco Miranda, Vicente. <i>Las conspiraciones contra la dictadura. Relatos de un testigo</i> . Madrid, Zeus, 1930.	p.669
Mariategui, José Carlos. <i>Defensa del marxismo. La emoción de nuestro tiempo y otros temas. Una palabra sobre Mariategui por Waldo Frank</i> . [Madrid] Ediciones Nacionales y Extranjeras, 193-.....	p.639
Marín, Vicente. <i>¡Vivid! Poemas</i> . Madrid, Imprenta Cosano, 1936.	p.675
Marín, Vicente. <i>Yemelian Pilaye</i> . Madrid, Cosano, 1936.....	p.676
Maseras, Alfons. <i>L'Evasió</i> . Barcelona, Llibrería Catalonia, 1929.	p.635
Maurín, Joaquín. <i>Los hombres de la dictadura</i> . Madrid, Cenit, 1930.	p.648
Merino Garrido, Edgardo. <i>El hombre en la montaña</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1933.	p.662
Mesa, Enrique. <i>Apostillas a la escena</i> . Madrid, Renacimiento, 1929.	
Mori, Arturo. <i>Run-Run</i> . Madrid, CIAP, 1930.....	p.641
Morón, Gabriel. <i>El partido socialista y la realidad política española</i> . Madrid, Cenit, 1929.	p.640
Mosteiro, Emilio. <i>Poemas sincopados. 1926-1929</i> . Madrid, 1929.....	p.673
Nemirovsky, Irene, <i>David Golder</i> . Madrid, Aguilar, 1931.	p.646
Nin, Andrés. <i>Las dictaduras de nuestro tiempo</i> . Madrid, Hoy, 1930.	p.650
Noel, S. Martín. <i>España vista otra vez</i> . Madrid, Editorial España, 1929.....	p.664
<i>Periódicos y periodistas</i> . Valencia, Estudios, 193-.....	p.637
Peset, V. <i>Lo que debe España a la cultura mundial</i> . Madrid, Morata, 1930.	p.668
Pestaña, Ángel. <i>El sindicalismo qué quiere y a donde va</i> . Barcelona, Biblioteca Selección, 1934.	p.655
Plejanov, Jorge. <i>Las cuestiones fundamentales del marxismo</i> . Madrid, Ediciones de Ciencias, 192-.....	p.668
<i>La propiedad</i> . Valencia, Estudios, 193-.....	p.637
<i>La política y los políticos</i> . Valencia, Estudios, 193-.....	p.638
Puccini, Mario. <i>De D'Annunzio a Pirandello</i> . Valencia, Sempere, 193-.....	p.675
Reclús, Maurice. <i>Monsieur Thiers, burgués y revolucionario</i> . Madrid, Signo, 1929.....	p.661
Roh, Franz. <i>El realismo mágico</i> . Madrid, Revista de Occidente, 1927.	p.652
Rolland, Romain. <i>El Evangelio Universal</i> . Madrid, Aguilar, 1931.....	p.659
Rolland, Romain. <i>Teatro de la revolución</i> . Madrid, Cenit, 1929.	p.628

Rollin, León. <i>El imperio de una sombra. Monroe y la América Latina</i> . Madrid, Editorial España, 193-.....	p.664
Ros, Samuel. <i>Marcha atrás</i> . Madrid Renacimiento, 1931.....	p.633
Sainz de Robles, Federico. <i>La decadencia de lo azul celeste, novela cursi</i> . Madrid, Biblioteca Nueva, 193-.....	p.646
Schostakowsky, Paul. <i>El calvario ruso</i> . Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 192-.....	p.642
Sender, Ramón J. <i>El verbo se hizo sexo. Teresa de Jesús</i> . 1ª ed. Madrid, Zeus, 1931.....	p.632
Seral y Casas, Tomás. <i>Cadera de insomnio</i> . Zaragoza, Cierzo, 1935.....	p.670
Serge, Víctor. <i>Historia del año I de la Revolución Rusa. Los primeros pasos de la dictadura del proletariado (1917-1918)</i> . Madrid, Zeus, 1931.....	p.653
<i>Simpatía y amistad</i> . Valencia, Estudios, 193-.....	p.636
Tarduchi, Emilio R. <i>Psicología del dictador. Estudio sobre el general Primo de Rivera</i> . Madrid, Horizonte, 1930.....	p.644
Tcheng, Cheng. <i>Mi madre y yo a través de la revolución china</i> . Madrid, Cenit, 1929.....	p.640
Torre, Guillermo de. <i>Literaturas europeas de vanguardia</i> . Madrid, Caro Raggio, 1925.....	p.675
Trotsky, León. <i>La revolución permanente</i> . Madrid, Cenit, 1931.....	p.633
Urabayen, Félix. <i>Vidas difícilmente ejemplares</i> . Madrid, Atlántico, 1930.....	p.677
Vache, Pierre. <i>El enigma de la mujer</i> . Madrid, Oriente, 1931.....	p.657
Vallejo, Carlos María de. <i>Disco de señales</i> . Cádiz, Biblioteca Renovación, 1929.....	p.670
Valls Oliva, José. <i>El inmortal</i> . Madrid, Castro, 1934.....	p.642
Vasconcelos, José. <i>Sonata mágica</i> . Madrid, Pueyo, 1933.....	p.647
Vital Aza. <i>Por qué la mujer no tiene hijos</i> . Madrid, Cenit, 1934.....	p.627
Weil, Bruno. <i>El proceso Dreyfus</i> . Madrid, Cenit, 1931.....	p.658
Wildbrandt, R. <i>Carlos Marx, ensayo de un juicio</i> . Madrid, Cenit, 1930.....	p.650
Zweig, Stefan. <i>Tres maestros, Balzac, Dickens, Dostojewski</i> . Madrid, Cenit, 1929.....	p.634

Cubiertas reproducidas en el capítulo X

Abril, Manuel. <i>La salvación, sociedad de seguros del alma</i> . Madrid, Biblioteca Nueva, 1931.....	p.783
Abril, Xavier. <i>Hollywood</i> . Madrid, Ulises, 1931.....	p.698
Adam, Paul. <i>El trust</i> . Valencia, Prometeo, 192-.....	p.737
Aguilar, Santiago. <i>El genio del séptimo arte: apología de Charlot</i> . Madrid, CIAP, 1930.....	p.682
Albiñana. Doctor. <i>Aventuras tropicales</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1928.....	p.733
Alcaide Sánchez, Juan. <i>Colmena y pozo</i> . Valdepeñas, Mendoza, 1930.....	p.705
Alcaide Sánchez, Juan. <i>La noria de agua muerta</i> . Madrid, Yunque, 1936.....	p.705
Alcalá-Galiano, Álvaro. <i>Fuego y cenizas</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1926.....	p.718
Altolaguirre, Manuel. <i>Garcilaso de la Vega</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1933.....	p.789
Anderson, Sherwood. <i>La risa negra</i> . Madrid, Cenit, 1930.....	p.798
Antoniorrobes (Robles, Antonio). <i>Cuentos de las cosas de Navidad</i> . Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1933.....	p.815
Antoniorrobes. <i>Torerito soberbio</i> . Madrid, Biblioteca Nueva, 1932.....	p.776
Arauz, Álvaro. <i>Voz y cuerda</i> . Madrid, Plutarco, 1935.....	p.710
Arciniega, Rosa. <i>Pizarro, biografía del conquistador del Perú</i> . Madrid, Cenit, 1936.....	p.777
Arconada, César M. <i>3 cómicos de cine: Charlot, Clara Bow y Harold Lloyd</i> . Madrid, Ulises, 1931.....	p.691

Arconada, César M. <i>Vida de Greta Garbo</i> . Madrid, Ulises, 1929.	p.690
Arderius, Joaquín. <i>Justo el evangélico</i> . Madrid, Historia Nueva, 1929.	p.766
Arderius, Joaquín. <i>La duquesa de Nit</i> . Madrid, s.n., 1923.	p.758
Arligton, Ashby. <i>El reloj de Nickel</i> . <i>Novela policíaca</i> . 1931.	p.739
Auburtin, Víctor. <i>Un vaso con peces de oro</i> . Madrid, Calpe, 1925.	p.772
Ayala, Francisco. <i>Indagación sobre el cinema</i> . Madrid, Mundo Latino, 1929.	p.683
Aymé, Marcel. <i>La calle sin nombre</i> . Madrid, Cenit, 1931.	p.750
Ballesteros Martos. <i>Luz en el camino</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1924.	p.731
Barbusse, Henri. <i>Fuerza</i> . <i>Tres películas</i> . Madrid, Caro Raggio, s.a.	p.687
Baroja, Pío. <i>Las inquietudes de Shanti Andía</i> . Madrid, Caro Rabio, 1920.	p.726
Belda, Joaquín. <i>El Fifí de plateros</i> . <i>Novela mexicana</i> . Madrid, Oriente, 1932.	p.758
Belda, Joaquín. <i>Un pollito bien</i> . Madrid, Biblioteca Hispania, 192-.	p.770
Belda, Joaquín. <i>Vinos de España</i> . Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1929.	p.761
Benavente, Jacinto. <i>Para el cielo y los altares</i> . Madrid, La Farsa, 1929.	p.699
Benoit, Pierre, <i>Koeningsmark</i> . Madrid, Sociedad Española de Librería, 1919.	p.718
Benoit, Pierre. <i>El rey leproso</i> . Madrid, París Compañía General de Librería, 1927.	p.719
Benoit, Pierre. <i>La boscosa</i> . Madrid, Compañía General de Librería, 1936.	p.716
Bentata, J. <i>El juglar de los zocos</i> . Madrid, Mundo Latino, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930.	p.774
Bernaldo de Quirós, Constancio. <i>Alpinismo</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1924.	p.735
Blanco Belmonte, Rafael. <i>Al sembrar los trigos</i> . Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1913.	p.704
Blanco, Enric. <i>Boston Barcelona</i> . Barcelona, La Rambla de Cataluña Ediciones 1931.	p.722
Blanco, Enrique. <i>La gesta del Evalu</i> . Barcelona, Horta, 1930.	p.723
Blasco Ibáñez, Vicente. <i>En busca del Gran Kan: Cristóbal Colón</i> . Valencia, Prometeo, 1927.	p.776
Blasco Ibáñez, Vicente. <i>La barraca</i> . Valencia, Prometeo, 1919.	p.715
Blasco Ibáñez, Vicente. <i>Entre naranjos</i> . Valencia, Prometeo, 1919.	p.715
Blasco Ibáñez, Vicente. <i>Flor de mayo</i> . Valencia, Prometeo, 191-.	p.715
Boada, J. M. <i>Los picos de Europa</i> . Madrid, Aguirre, 1935.	p.735
Borrás, Tomás. <i>La pared de la tela de araña</i> . Madrid, Espasa Calpe, s.a.	p.756
Borrás, Tomás. <i>Noveletas</i> . Madrid, Marinada, 1924.	p.770
Botín Polanco, Antonio. <i>Virazón</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1931.	p.791
Bourget, Paul. <i>La cárcel</i> . Valencia, Prometeo, 192-.	p.810
Bronnen, Arnolt. <i>Vida de Bárbara La Marr</i> . Madrid, Zeus, 1930.	p.689
Brousson, Jean Jacques. <i>Anatole France en zapatillas</i> . Madrid, Biblioteca Nueva, 1925.	p.780
Brown, Gore Robert. <i>La muerte ambulante</i> . Madrid, Dédalo, 1931.	p.794
Buriel y Muñoz, José. <i>Rodolfo Valentino el ídolo de las mujeres</i> . Madrid, González Rojas, 1930.	p.693
Burke, Thomas. <i>Noches de Londres</i> . Madrid, Ulises, 1930.	p.752
Cabello, Alfredo. <i>El libro del cine</i> . Madrid, Dédalo, 1933.	p.684
Camba, Julio. <i>La ciudad automática</i> . 2ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 1934.	p.747
Camba, Julio. <i>La rana viajera</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1928.	p.797
Camba, Julio. <i>Sobre casi nada</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1934.	p.739
Cansinos Assens, Rafael. <i>El movimiento VP</i> . Madrid, Mundo Latino, 1922.	p.740
Carranque de los Ríos. <i>El cinematógrafo</i> . <i>Novela</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1930.	P.683
Carranque de los Ríos. <i>Uno</i> . 2ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 1934.	p.782

Cartel publicitario para la firma <i>Adler</i> realizado por Lucien Bernhard en 1913.	p.737
Cartel realizado por el artista alemán C.T. Weber para la película cuyo título en inglés es <i>Westfront 1918</i>	p.694
Carteles que anuncian la película <i>Sin novedad en el frente</i> de Erich María Remarque y que uno de ellos coincide con la cubierta de la tercera edición de la obra.....	p.695
Casas, Augusto María. <i>O vento segrel</i> . A Coruña, Nos, 1932.....	p.706
Casey, Robert J. <i>El secreto de Hardy Street</i> . Madrid, Dédalo, 1930.....	p.759
Castro, Américo. <i>Santa Teresa y otros ensayos</i> . Madrid, Historia Nueva, 1929.....	p.731
Cendrars, Blaise. <i>Las confesiones de Dan Yack</i> . Madrid, Ulises, 1930.	p.766
<i>Cien temas eternos</i> . Barcelona, B. Bauzá, 1931.	p.772
Correa Calderón, Evaristo. <i>Conceión singela d'ó ceo</i> . Santiago de Compostela, Libredon, 1924.....	p.714
Chaplin, Charlie. <i>Mis andanzas por Europa</i> . Madrid, Cenit, 1930.	p.688
Christin, H. <i>Fi-fi</i> . Madrid, Ildefonso Alier, ca.1917.....	p.800
Da Verona, Guido. <i>Los novios, Glosa de Manzoni, novela</i> . Madrid, Mundo Latino, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930.	p.783
Dadagnes, Juan León. <i>El misterio de la llave de plata</i> . Madrid, Castilla, 1925.....	p.808
Dos Passos, John. <i>Manhattan Transfer</i> . Madrid, Cenit, 1929.....	p.742
Dos Passos, John. <i>Rocinante vuelve al camino</i> . Madrid, Cenit, 1930.....	p.729
Doyle, Arthur Conan. <i>El perro de Baskerville. Las aventuras de Sherlock Holmes</i> . Valencia, Prometeo, 1922.....	p.807
<i>El acorazado Potemkin</i> . Madrid, Cenit, 1930.....	p.693
<i>El mundo de los minerales</i> . Madrid, Espasa Calpe, 193-.	p.802
<i>El Naranja de Bulnes ante el pozo de la oración</i> . Madrid, Aguirre, 1934.	p.736
<i>El teatro norteamericano de vanguardia</i> . Madrid, Aguilar, 1936.	p.744
Erkhoud, Georges. <i>La nueva Cartago</i> . Madrid, Zeus, 1930.....	p.751
Esla, Constantino del. <i>Los hijos de Iñigo de Loyola, confesiones</i> . Madrid, Zeus, 1932.....	p.791
Espina, Concha. <i>Altar mayor</i> . Madrid, Renacimiento, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 192-.	p.792
Espinosa, Agustín. <i>Crimen</i> . Santa Cruz de Tenerife, Gaceta del Arte, 1934.	p.728
Ewers, Hanns Heinz. <i>La mandrágora</i> . Madrid, Mundo Latino, 1930.	p.694
Fabre, J. H. <i>La vida de los insectos</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1922.....	p.802
Faulkner, William. <i>Santuario</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1934.	p.788
Fernández Cuenca, Carlos. <i>Panorama del cine en Rusia</i> . Madrid, CIAP, 1930.	p.682
Fernández Flórez, Wenceslao. <i>El hombre que compró un automóvil</i> . Madrid, Pueyo, 1930.	p.796
Fernández Flórez, Wenceslao. <i>El malvado Carabel</i> . Madrid, Renacimiento, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.	p.798
Fernández Flórez, Wenceslao. <i>La casa de la lluvia. Luz de luna, la familia Gomar</i> . Madrid, Renacimiento, 193-.	p.756
Fernández Flórez, Wenceslao. <i>Silencio</i> . 3ª ed. Madrid, Atlántida, 1925.....	p.813
Fernández Sevilla y Carreño. <i>La capitana</i> . Madrid, La Farsa, 1930.....	p.699
Fernández Sevilla y Carreño. <i>Los claveles</i> . Madrid, La Farsa, 1929.....	p.699
Feuchwanger, F. <i>La duquesa fea</i> . Madrid, Cenit, 1931.....	p.750
Fletcher, J. S. <i>La cuerda</i> . Barcelona, Juventud, 1932.....	p.811
Frobenius, León. <i>El Decamerón negro</i> . Madrid, Revista de Occidente, 1925.....	p.786
Gandía, Enrique de. <i>El encanto del recuerdo</i> . Madrid, Mundo Latino, CIAP, 1930.....	p.712
García Lorca, Federico. <i>Romancero gitano</i> . Madrid, Revista de Occidente, 1928.	p.707
García Mercadal, J. <i>Los cantores de la sierra</i> . Madrid, Bergua, 1936.	p.735

García Paz, M. <i>IV melodía. Desfile de campesinada galega</i> . 1935. p.707
García Velloso, Enrique y Muñoz Seca, Pedro. <i>La cura</i> . Madrid, La Farsa 1931.	p.699
Garcitorial, Alicia. <i>Oleaje, amanecer de nuestro tiempo</i> . Barcelona, Horizonte, 1929.	p.788
Gaspar, Raimundo. <i>Pimpín. Poesías</i> . Zaragoza, Cierzo, 1935.	p.710
Gil, Rafael. <i>Luz de cinema</i> . Madrid, CEGI, 1936.	p.692
Giménez Caballero, Ernesto. <i>Carteles</i> . Madrid, Gaceta Literaria, 1927.	p.787
Giménez Caballero, Ernesto. <i>Yo, inspector de alcantarillas</i> . Madrid, Gaceta Literaria, 1928.	p.786
Giovagnoli, Rafael. <i>Espartaco</i> . Barcelona, Cervantes, 1930.	p.768
Girondo, Oliverio. <i>Calcomanías</i> . Madrid, Calpe, 1925.	p.796
Gómez de la Serna, Ramón. <i>¡Hay que matar al morse!</i> . Madrid, La novela semanal, 1925.	p.786
Gómez de la Serna, Ramón. <i>Cinelandia</i> . Valencia, Sempere, 1923 y Madrid, Cosmópolis, 1930.	p.697
Gómez de la Serna, Ramón. <i>Efigies</i> . Madrid, Oriente, 1929.	p.778
Gómez de la Serna, Ramón. <i>El caballero del hongo gris</i> . París, Agencia Mundial de Librería, 1928.	p.782
Gómez de la Serna, Ramón. <i>El chalet de las rosas Novela grande</i> . Valencia, Sempere, 1923.	p.713
Gómez de la Serna, Ramón. <i>El hijo del millonario</i> . Madrid, Rivadeneyra, 1927.	p.797
Gómez de la Serna, Ramón. <i>Ismos</i> . Madrid, Biblioteca Nueva, 1931.	p.778
Gómez de la Serna, Ramón. <i>La malicia de las acacias</i> . Valencia, Sempere, 1926.	p.713
Gómez de la Serna, Ramón. <i>Los medios seres</i> . Madrid, Prensa Moderna, 1923.	p.779
Gómez de la Serna, Ramón. <i>El marquesito en el circo</i> . Madrid, Calpe, 1924.	p.814
Gómez de la Serna, Ramón. <i>Muestrario</i> . Madrid, Biblioteca Nueva, 1918.	p.778
Gómez de la Serna, Ramón. <i>En el bazar más suntuoso del mundo</i> . Madrid, Calpe, 1924.	p.814
Gómez de la Serna, Ramón. <i>Por los tejados</i> . Madrid, Calpe, 1924.	p.814
Gómez de la Serna, Ramón. <i>El regalo al Doctor</i> . Madrid, Prensa Moderna, 1928.	p.771
Gómez de la Serna. <i>El secreto del acueducto</i> . Madrid, Biblioteca Nueva, 1922.	p.748
Gómez Mesa, Luis. <i>Los films de dibujos animados</i> . Madrid, CIAP 1930.	p.682
González Ruano, César. <i>Caras, caretas y carotas</i> . Madrid, Atlántico, 1931.	p.700
Gorki, Máximo. <i>Los Artamonov</i> . Madrid, Mundo Latino, 1929.	p.745
Gorkin, G. <i>Días de bohemia</i> . Madrid, Ulises, 1930.	p.765
Gorkin, Julián Gómez. <i>La corriente, una familia. Teatro político</i> . Madrid, Zeus, 1931.	p.702
Griegg, Cecil Freeman. <i>El misterio de Moor Street</i> . Zaragoza, Letras, 193--	p.752
Guillén Salaya, Francisco. <i>Cartones de Castilla</i> . Madrid, Atlántico, 1930.	p.732
Hazañas de Fantomas, el genio del crimen. Barcelona, E.H. Hernández, 1912.	p.696
Heliófilo. <i>Charlas al sol</i> . Cuatro series. Madrid, Dossat, 1929-1932.	p.798-799
Heras, Antonio. <i>De la vida norteamericana. Impresiones frívolas</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1929.	P.740
Hernández Esposité, Fernando. <i>La rosa de madera: inventario de rimas</i> . San Lorenzo de El Escorial, 1929.	p.706
Hernández-Catá, A. <i>Manicomio</i> . Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.	p.784
Hesse, Hermann. <i>Demian</i> . Madrid, Cenit, 1930.	p.767
Holitscher, Arthur. <i>El Baedeker de los locos</i> . Madrid, Cenit, 1930.	p.749
Hoyos y Vinent, Antonio. <i>La curva peligrosa</i> . Madrid, Biblioteca Hispánica, 1925.	p.768

Hoyos y Vinent, Antonio. <i>Sangre sobre el barro. Paisajes patológicos</i> . Madrid, Castro, 1932.	p.751
Insúa, Alberto. <i>Amor en dos tiempos</i> . Madrid, Renacimiento, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.	p.797
Istrati, Panait. <i>Los cardos del Baragán. Las narraciones de Adrián Zograffi</i> . Valencia, Estudios, 1928.	p.714
Istrati, Panait. <i>Primeros pasos, páginas autobiográficas</i> . Madrid, Zeus, 1932.	p.726
Jaloux, Edmundo. <i>Las sanguijuelas</i> . Valencia, Prometeo, 192-.	p.769
Jarnés, Benjamín. <i>Cita de ensueños</i> . Madrid, CEGI, 1936.	p.692
Jarnés, Benjamín. <i>Locura y muerte de nadie</i> . Madrid, Oriente, 1929.	p.760
Jiménez de Asúa, Luis. <i>Crónica del crimen</i> . Madrid, Historia Nueva, 1929.	p.806
Johannsen, Ernst. <i>Cuatro de infantería. Sus últimos días en el frente occidental de 1918</i> . Madrid, Cenit, 1929.	p.694
Juarros, César. <i>Los horizontes del psicoanálisis</i> . Madrid, Mundo Latino, s.a.	p.803
Junoy, Josep María. <i>El gris y el cadmí</i> . Barcelona, Llibrería Catalonia, 1926.	P.756
Kessel, J. <i>Noches de príncipes</i> . Madrid, Ediciones Literarias Madrid- París, 1929.	p.702
Kessel, J. <i>Ráfagas de arena</i> . Madrid, Ediciones literarias, 1931.	p.774
Kinodeion. <i>Poemas sincronizados. Emulación del cine parlante</i> . Madrid, 1933.	p.681
Kisstemaecker, E. <i>El señor Dupont chófer</i> . Madrid, Mundo Latino, 1929.	p.794
<i>La historia de la tierra</i> . Madrid, Espasa Calpe, 193-.	p.801
<i>La vida de la tierra</i> . Madrid, Espasa Calpe, 193-.	p.801
<i>La vida de las flores</i> . Madrid, Espasa Calpe, 193-.	p.801
Lama Sarrate, C. <i>Rutas del Pirineo español</i> . Madrid, PNT, 1933.	p.735
<i>Las cosas ven</i> . Madrid, Saturnino Calleja, 1922.	p.807
Le Blond-Zola, Denisse. <i>Emilio Zola, lo que cuenta su hija</i> . Madrid, Zeus, 1931.	p.787
Ledesma Miranda, Ramón. <i>30 poemas de transición del acento</i> . Madrid, S. L. 1927.	p.709
Ledesma Miranda. <i>Agonía y tres novelas más</i> . Madrid, Renacimiento, 1931.	p.745
León, Ricardo. <i>El hombre nuevo</i> . Madrid, Renacimiento, 1932.	P.724
Lerouge, G. <i>El astro espantoso</i> . Madrid, Saturnino Calleja, 1922.	P.805
London, Geo. <i>Dos meses con los bandidos de Chicago</i> . Barcelona, Publicación Mundial, 1931.	p.742
London, Jack. <i>Aventura</i> . Valencia, Prometeo, 192-.	p.726
López de Haro, Rafael. <i>Entre desconocidos</i> . Madrid, La Farsa, 1928.	p.700
López Pinillos, J. (Parmeno). <i>El luchador</i> . 2ª ed. Madrid, Pueyo, s.a.	p.753
Lorenzo Cáceres, Andrés. <i>El poeta y San Marcos</i> . Tenerife, Tipografía Margarit, 1932.	p.721
<i>Los animales familiares</i> . Madrid, Espasa Calpe, 193-.	p.801
<i>Los animales microscópicos</i> . Madrid, Espasa Calpe, 192-.	P.801
Ludwig, Emil. <i>El hijo del hombre. Vida de Jesús</i> . Madrid, Biblioteca Nueva, 1930.	P.783
Machado, Antonio y Manuel. <i>La Lola se va a los puertos</i> . Madrid, La Farsa, 1930.	p.727
Madariaga, Salvador de. <i>Arceval y los ingleses</i> . Madrid, Calpe, 1925.	p.794
Maldonado Bomati, Luis. <i>Surcos Poemas biselados</i> . Salamanca, Publicaciones del Liceo de las Artes, 1928.	p.708
<i>Mamíferos marinos</i> . Madrid, Espasa Calpe, 193-.	p.801
Mann, Heinrich. <i>El ángel azul</i> . Madrid, Cenit, 1931.	p.720
Margueritte, Paul. <i>Días de prueba. Costumbres burguesas</i> . Valencia, Prometeo, 192-.	p.809
María Enriqueta. <i>El arca de colores</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1929.	p.718
Marroquín, Francisco. <i>La pantalla y el telón. Cine y teatro del porvenir</i> . Madrid, Cenit, 1935.	p.686

Martín Barbadillo, Tomás. <i>El autogiro, ayer, hoy y mañana</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1935.	p.734
Martín, Leoncio. <i>La luciérnaga</i> . Madrid, s.n., 1931(Imp. José Fernández Morate).	p.701
Martínez de la Riva. R. <i>Lienzo de plata. Ensayos cinematográficos</i> . Madrid, Mundo Latino, 1928.	p.684
Martínez Gandía, Rafael. <i>Dolores del Río, la triunfadora</i> . Madrid, CIAP, 1930.	p.682
Maseras, Alfonso. <i>La feria de Montmatre</i> . París, Madrid, Agencia Mundial de Librería, 192-.	p.730
Maurois, André. <i>Las paradojas del doctor O'Grady</i> . Madrid, Renacimiento, 192-.	p.813
Maurois, André. <i>Los silencios del coronel Bramble</i> . Madrid, Signo, 1929.	p.762
Maurois, André. <i>Ariel o la vida de Shelley</i> . Madrid, Oriente, 1930.	P.766
Micós, Sabino A. <i>Cómo se hacen las películas. Teorías sobre la impresión</i> . Madrid, CIAP, 1929.	p.682
Miquelarena, Jacinto. <i>El gusto de Holanda</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1929.	p.738
Miquelarena, Jacinto. <i>Pero ellos no tienen bananas</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1930.	p.738
Miquelarena, Jacinto. <i>Stadium</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1929.	p.789
Miquelarena, Jacinto. <i>Veintitrés</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1934.	p.738
Mirbeau, Octavio. <i>Sebastián Roch, la educación jesuita</i> . Valencia, Estudios, 193-.	p.792
Montes, Eugenio. <i>O vello marineiro tomo o sol e outros contos</i> . Ferrol, Céltiga, 1922.	p.723
Morand, Paul. <i>Los campeones del mundo</i> . Madrid, Biblioteca Nueva, 1931.	p.775
Morand, Paul. <i>Nueva York</i> . Madrid, Ulises, 1930.	p.741
Mori, Arturo. <i>De horca y cuchillo</i> . Madrid, Biblioteca La Itálica, 1915.	p.716
Morón, José María. <i>Minero de estrellas. Poemas</i> . Sevilla, s.n., 1936.	p.710
Mosteiro, Emilio. <i>Ancla</i> . Madrid, S.L., 1925.	p.703
Muñoz Seca, Pedro. <i>La venganza de Don Mendo</i> . Madrid, Pueyo, 1919.	p.701
Neville, Edgar. <i>Margarita y los hombres</i> . Madrid, La Farsa, 1934.	p.701
Nieto, Manuel. <i>Serenata veneciana</i> . Madrid, Ildefonso Alier 1916.	p.763
Noja Ruiz, Higinio. <i>Gandhi, Animador de la India</i> . Valencia, Estudios, s.a.	p.755
Noja Ruiz, Higinio. <i>Un puente sobre el abismo</i> . Valencia, Estudios, 1934.	p.719
Obradors, F.J. <i>Bou-Rou. Tu-Tu</i> . Madrid, Ildefonso Alier, 192-.	p.763
Obregón, Antonio de. <i>Efectos Navales</i> . Madrid, Ulises, 1930.	p.760
Ontañón, Eduardo. <i>Llar. Poemas de tierra montañesa</i> . Burgos, Parábola, 1924.	p.703
Oppenheim, E. Phillips. <i>Un crimen en Glenlitten</i> . Barcelona, Cervantes, 1931.	p.809
Ortega, Teófilo. <i>La muerte es vida</i> . Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1929.	p.727
Ortega, Teófilo. <i>La voz del paisaje</i> . Madrid, 1928.	p.731
Ortega, Teófilo. <i>Nuestra luz en torno</i> . Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930.	p.760
Oteyza, Luis de. <i>El tapiz mágico, reportajes mundiales</i> . Madrid, Mundo Latino, Renacimiento, 1929.	p.754
Oteyza, Luis de. <i>El tesoro de Cuauhtemoc</i> . Madrid, J.M. Yagües, 1932.	p.762
Pelegrín, Santiago. <i>Retrato</i> . [Óleo sobre lienzo], ca 1928.	p.689
<i>Película de dibujos</i> . Madrid, Calleja, 1936.	p.689
Pérez de la Ossa, Huberto. <i>Los amigos de Claudio</i> . Madrid, Renacimiento, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.	p.771
Pérez Ferrero, Miguel. <i>Luces de bengala</i> . Madrid, Marineda, 1925.	p.732
Pierre, Loti. <i>El castillo de la hermosa del bosque durmiente</i> . 2ª ed. Barcelona, Cervantes, 192-.	p.717
Poe, Edgar. <i>La caja oblonga, cuentos</i> . Madrid, Mundo Latino, 1930.	p.810

<i>Poema del Cid</i> . Madrid, Begua, 1934.....	p.717
Porras Antonio. <i>El centro de las almas</i> . 2ª ed. Madrid, Renacimiento, 1928.....	p.762
Poulaille, Enrique. <i>Charlot. Una noche con Charlot en Nueva York por Paul Morand</i> . Madrid, Biblos, 1927.....	p.688
Prats y Beltrán, Alardo. <i>Tres días con los endemoniados. La España desconocida y tenebrosa</i> . Madrid, Cenit, 1930.....	p.790
Prevost, Marcel. <i>La señorita Jaufré</i> . Madrid, Renacimiento, 192-.....	p.712
Puig Pujades, J. <i>L'oncle Vicent</i> . Barcelona, Polígrafa, 1928.....	p.781
Ramuz, C. F. <i>Cumbres de espanto</i> . Madrid, Cenit, 1930.....	p.730
Raymond, Clifford. <i>Los seis perseguidos por el muerto</i> . Madrid, Dédalo, 1930.....	p.810
Reclús, Eliseo. <i>El año 2000</i> . Valencia, Estudios, 193-.....	p.746
Reclús, Eliseo. <i>Evolución y revolución</i> . Barcelona, Maucci, 193-.....	p.746
Reclús, Eliseo. <i>La montaña</i> . Valencia, Estudios, 193-.....	p.803
Reclús, Eliseo. <i>Los primitivos</i> . Valencia, Estudios, 193-.....	p.803
Remarque; Erich María. <i>Sin novedad en el frente</i> . 3ª ed. Madrid, España, 1929.....	p.695
Renard, Jules <i>La linterna sorda</i> . Madrid, Ulises, 1931.....	p.687
Reparaz, Jacinto. <i>Concursos atléticos</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1934.....	p.789
Répide, Pedro de. <i>La saeta de Abaris, del Mar Negro al Caribe</i> . Madrid, Renacimiento, 1932.....	p.721
Reyes, Francisco de los. <i>Abecedario</i> . Murcia, Tipografía San Francisco, 1929.....	p.705
Reyes, Raimundo de los. <i>Campo, poesías</i> . Murcia, Levante, 1927.....	p.708
Riga, Enrique. <i>Curiosos pobladores del mar</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1932.....	p.801
Río Sainz, José del. <i>Hampa</i> . Santander, S. I. 1923.....	p.785
Robles, Ramón. <i>A la sombra de Alá</i> . Madrid, Tipología Yagües, 1928.....	p.755
Romero Murube, Joaquín. <i>Dios en la ciudad</i> . Sevilla, Editorial Sevillana, 1934.....	p.756
Ros, Samuel. <i>Bazar</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1928.....	p.750
Rosny, J.H. <i>La fuerza misteriosa</i> . Valencia, Prometeo, 192-.....	p.809
Rosny, J.H. <i>La muerte de la tierra</i> . Valencia, Prometeo, 1922.....	p.805
Salvat, Francisco. <i>El español</i> . Madrid, Ildefonso Alier, 1916.....	p.774
Sánchez Silva, Manuel. <i>El hombre de la bufanda</i> . Madrid, Imprenta Graphia, 1929.....	p.785
Sassone, Felipe. <i>Por la tierra y por el mar</i> . Madrid, Renacimiento, 1930.....	p.720
Seab-Rook, W. R. <i>La isla mágica</i> . Madrid, Cenit, 1931.....	p.733
Seral Casas, Tomás. <i>Mascando goma de estrellas. Poemas bobos</i> . Madrid, CIAP, 1931.....	p.696
Serrano, Alfredo. <i>Las películas españolas</i> . Barcelona, Serrano Alfredo, 1925.....	p.690
Serrés, Joaquín [Joaquinillo]. <i>100 juicios críticos sobre Villalta</i> . Madrid, Yagües 193-.....	p.789
Siegfried, André. <i>Los Estados Unidos de hoy</i> . Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1932.....	p.743
Sinclair, Lewis. <i>Calle Mayor</i> . Madrid, Cenit, 1931.....	p.749
Tassin, N. <i>La catástrofe</i> . Madrid, Librería y editorial Madrid, 1924.....	p.805
Tessan, François. <i>El Japón muerte y vivo</i> . Madrid, Nuestra raza, 192-.....	p.811
Tharaud, Jean y Jerome (Seud. de Charles y Ernest). <i>La fiesta árabe</i> . Madrid, Ulises, 1931.....	p.753
Tinoco, José. <i>La vida de los astros</i> . Madrid, Espasa Calpe, 193-.....	p.801
Torre, Guillermo de. <i>Hélices</i> . Madrid, Mundo Latino, 1922.....	p.709
Torres García, Joaquín. <i>El descubrimiento de sí mismo</i> . Gerona, s.n., 1917.....	p.744
Trigo, Felipe. <i>Las ingenuas</i> . Madrid, Renacimiento 1930.....	p.725
Urabayan, Félix. <i>Centauros del Pirineo</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1928.....	p.748
Urabayan, Félix. <i>Estampas del camino</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1934.....	p.729
Urabayan, Félix. <i>Por los senderos del mundo creyente</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1928.....	p.747

Urabayen, Félix. <i>Serenata lírica a la vieja ciudad</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1934.....	p.748
Vargas Vila, J.M. <i>Tardes serenas</i> . B. Bauzá, 1930.....	p.772
Vivanti, Anne. <i>Los devoradores</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1921.	p.773
Vequin, Capini. <i>Manos arriba. La quiromancia como pasatiempo un libro que enseña y entretiene</i> . Madrid, Cenit, 1935.	p.804
Villegas López, Manuel <i>Arte de masas: rutas de los temas fílmicos</i> . Madrid, CEGI, 1936.	p.691
Wallace, Edward. <i>El cofrecillo de doble fondo. Colección detective</i> . Madrid, Aguilar, 1932?	p.807
Wasserman, Jacob. <i>Cristóbal Colón, el Quijote del océano</i> . Madrid, Ulises, 1930.....	p.776
Wasserman, Jakob. <i>Laudín y los suyos</i> . Madrid, Dédalo, 1933.	p.780
Wells, J.H. <i>Cuando despierte el durmiente</i> . Madrid, Sociedad Editorial de España, 1915.	p.742
Westerdhal, Eduardo. <i>Willi Baumiester</i> . Santa Cruz de Tenerife, Gaceta del Arte, 1934.	p.728
Wilder, Thorton. <i>El puente de San Luis Rey</i> . Madrid, España, 1930.....	p.757
Winkler, Juan K. <i>Morgan el Magnífico</i> . Madrid, Oriente, 1931.	p.777
Worsley, Clifton. <i>T'es Ravissant</i> . Madrid, Unión Musical Española, ca 191-.....	p.800
<i>Yes we have no bananas. O refrían norte-americano mais popular. One step ou Fox-Trot</i> . Sassetti, 193-.....	p.739
Yesares Blanco, R. <i>Cine sonoro</i> . Madrid, Índice, 1935.	p.685
Yesares Blanco, Ricardo. <i>Radiotelefonía</i> . Madrid, Espasa Calpe, 1924.....	p.734
Zugazagoitia, Julián. <i>Una vida anónima</i> . Madrid, Morata, 1927.....	p.780